

Martin Bartelmus,
Alexander Nebrig (Hg.)

Schriftlichkeit

Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift

[transcript] Lettre

Martin Bartelmus, Alexander Nebrig (Hg.)
Schriftlichkeit

Lettre

Martin Bartelmus ist Postdoc am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Seine Forschungsschwerpunkte sind French Theory, Object-Oriented Ontology, Animal und Plant Studies sowie Materialität, Medialität und Schriftlichkeit.
Alexander Nebrig ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zu seinen aktuellen Forschungsgebieten zählen die Geschichte und Theorie der Schrift, die Beziehung der Literatur zur Ethik und die Geschichte des interlingualen Lizenzraumes.

Martin Bartelmus, Alexander Nebrig (Hg.)

Schriftlichkeit

Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift

[transcript]

Wir danken für die Unterstützung durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld; nach einem Entwurf von Martin Bartelmus
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6092-0
PDF-ISBN 978-3-8394-6092-4
https://doi.org/10.14361/9783839460924
Buchreihen-ISSN: 2703-013X
Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Schriftlichkeit und die Agentialität der Schrift. Eine Einleitung

Martin Bartelmus und Alexander Nebrig

Die Bedeutung der Schriftlichkeit verändert sich rasant, indem der Gebrauch der Schrift interaktiver wird und selbstverständlich, geradezu zwingend in multimodale Kommunikationsformen eingebunden ist. Weiter zeigt die gegenwärtige Schriftkultur, dass die Praxis des Schreibens und des Lesens maschinell bedingt ist. Schließlich wird fraglich, ob die Hauptbedeutung von Schrift tatsächlich die eines graphischen Äquivalentes menschlicher Rede ist: Genetischer Code, Notenschrift, Programmcode und weiter gefasste Schriftbegriffe, die jede Art der ›Graphie‹ miteinschließen, erinnern daran, dass Schriftlichkeit nicht immer auf Mündlichkeit bezogen sein muss. Dieser dreifache Befund bildete den Ausgangspunkt, noch einmal zu fragen, wer schreibt und wer liest?

Die beiden Fragen stehen am Ausgang unserer Überlegungen zu einer Theorie der Schriftlichkeit, die auch nicht-menschliche Agentialität miteinbeziehen möchte. Welche Handlungsangebote enthalten die die Schriftlichkeit konstituierenden Objekte im Sinne des Affordanz-Denkens?[1] Bereits die Sprache selbst ließe sich aus dieser heteronomen Perspektive betrachten, sobald man mit Ferdinand de Saussure, der Sprache primär mündlich begriff, zwischen der individuellen Aussage (*parole*) und dem allgemeinen Sprachsystem unterscheidet, das die Aussage ermöglicht (*langue*).[2] Mit dem Übergang

---

1 James Gibson: The Theory of Affordances. In: Robert Shaw / John Bransford (Hg.): *Perceiving, Acting and Knowing. Toward an Ecological Psychology*. Hillsdale N.J.: Lawrence Erlbaum Associates 1977, 67–82.

2 Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Übers. von Herman Lommel. Berlin: de Gruyter ²1967 [zuerst auf Französisch 1916], 17f. – Schon Schleiermacher – obgleich an der Autonomie des Schriftstellers festhaltend – war der Überzeugung gewesen, dass Schreibende auch ein »Organ der Sprache« seien, vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Vorlesungen zur*

zur Schrift wird die Heteronomie verschärft, denn, wie Walter Ong bemerkt hat, ist die Schrift anders als die Rede ein künstliches Medium, das die Sprache einer erlernbaren Technik unterwirft.[3]

Jeder Gebrauch von Schrift geschieht unter Voraussetzungen, die man nur bedingt kontrollieren kann. Das beginnt mit den Schreibwerkzeugen. Von Georg Christoph Lichtenbergs Reflexion des Schreibprozesses ausgehend, konstatiert Martin Stingelin eine »Abhängigkeit des Schreibenden von der Materialität, der Willigkeit oder dem Eigensinn seines Schreibgeräts«.[4] Dieser sei deshalb abhängig, weil ihn das Schreibgerät von der »anstrengenden Körperlichkeit des Schreibakts«[5] entbinde oder ihn darauf zurückwerfe. Der über »das Gelingen und die ästhetische Qualität« entscheidende Teil der »poetischen Autonomie« sei damit »an das Schreibwerkzeug abgetreten«.[6] So plausibel die These klingt, so schwer wird sie jedoch nachzuweisen sein. Es sei denn, man bleibt auf der expliziten Ebene und zeigt, wie einige Autorinnen und Autoren die materiellen Bedingungen ihres Schreibens reflektieren oder metaphorisch münzen.

Die materielle Ebene betrifft nicht nur die Schreibwerkzeuge. Die antike Buchrolle ist eng mit der Entstehung des nur noch schriftbasierten Epos verbunden, insofern seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert »dichterische Werke von Anfang an auf den Umfang von 1000 bis 2000 Versen konzipiert« wurden mit der Folge, dass längere Epen aus »mehreren Büchern dieses Umfangs verfasst«[7] waren. Die Einführung von Spatien und Gliederungszeichen im frühen Mittelalter erlaubte das stille und einsame Schreiben und Lesen.[8]

Hermeneutik und Kritik. Hg. von Wolfgang Virmond. Berlin: de Gruyter 2012, 50, 54, 76, 170, 242.

3 Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Übers. von Wolfgang Schömel. Wiesbaden: Springer ²2016 [zuerst auf Englisch 1982].

4 Martin Stingelin: UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp ²2015, 83–104, hier: 294.

5 Ebd., 293f.

6 Ebd., 293.

7 Christine Luz: Die Buchrolle und weitere Lesemedien in der Antike. In: Ursula Rautenberg / Ute Schneider (Hg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: de Gruyter 2016, 259–278, hier: 268.

8 Vgl. Paul Saenger: *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*. Stanford: Stanford University Press 1997.

Wer einer anderen Person dagegen diktiert, schreibt nicht allein, sondern unter Kontrolle von Dritten und nicht mehr für sich bzw. privat.

Neben der Materialitätsforschung hat die Literatur- und Buchsoziologie die Abhängigkeit des Schreibens, Verbreitens und Lesens von äußeren Faktoren untersucht. Infrastrukturen und Institutionen der Produktion, Distribution und Rezeption haben eine eigene Agentialität, und ein Buch hätte während der Handpressenzeit ohne die Kooperation von Papiermühlen, Druckereien und Verlagen nicht erscheinen können. Der den Roman hervorbringende[9] und nationale Lesegemeinschaften stiftende[10] Buchdruck veränderte nicht erst mit dem spät, d.h. um 1800 entstehenden Urheberrecht, sondern bereits sehr früh die Konzeption menschlicher Autorschaft. Das lässt sich an der Geographie zeigen, die im Zuge der Kolonialisierung Amerikas einsetzte und vom Buchdruck angetrieben wurde. Die Beschreibung der Erde sei nicht mehr durch den menschlichen Maßstab erfolgt, so der Medienhistoriker Michael Giesecke. In der oralen Kultur sei es der leibhaftige Mensch gewesen, der die Glaubwürdigkeit des Wissens garantiert habe. Mit dem Druck habe sich das geändert, der Beschreiber nimmt sozusagen die Position eines nichtmenschlichen Akteurs ein:

> »Der glaubwürdige Beobachter und wahre Beschreiber der Neuzeit ist überhaupt kein Mensch aus Fleisch und Blut. Er ist ein ideales Konstrukt, seine Informationsgewinnung und -darstellung ein abstraktes, technisches Verfahren, ein Modell oder eben, wie es die Kartographen nennen, eine Projektion.«[11]

Neben der materiellen, sozialen und institutionellen Heteronomie kommt mit der Digitalisierung eine maschinelle Abhängigkeit der Schriftlichkeit hinzu. Henning Lobin bezeichnet als die erste Triebkraft der digitalen Kultur die Automatisierung, die schon in den 1930er Jahren durch Alan Turing vorgedacht

9 Vgl. z.B. Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: Ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Hg. von Alexander Honold. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, 103–128, hier: 107: »Die Ausbreitung des Romans wird erst mit Erfindung der Buchdruckerkunst möglich.«

10 Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

11 Michael Giesecke: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, 134.

worden war und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer gegenwärtiger wurde. Gemeint ist die Übertragung von Rechenprozessen, die menschlich nicht zu bewältigen sind, an Maschinen. Mit der Erfindung des Personalcomputers und den ersten Textverarbeitungsprogrammen erreichte diese Automatisierung auch die Schriftlichkeit. Lobin nennt als Folge dieser Automatisierung die Hybridität der Schriftlichkeit. Lesen und Schreiben im digitalen Raum werden massiv unterstützt durch die Rechenleistung von Computern und Algorithmen. Texte entstehen schon lange mithilfe der Autokorrektur, der Umwandlung von Sonderzeichen, der automatischen Erzeugung von Registern und Inhaltsverzeichnissen. Die »Automatisierung des Schreibens«[12] schreitet voran, indem wir beim Schreiben Vorschläge vom Programm erhalten, *was* wir und *wie* wir schreiben sollen. Auf der Basis neuronaler Netzwerke werden uns redaktionelle Arbeiten wie das Lektorat abgenommen, oder aber wir überantworten kritische Praktiken wie das interlinguale Übersetzen Computerprogrammen. Die Kommunikationsformen der sozialen Medien charakterisieren sich durch eine »Auslagerung der Zeichenproduktion und -verteilung auf softwarebasierte Aktanten« mit der Folge, dass die Nutzer »die Genese der Zeichen und die Verteilung der Informationen [...] weitgehend den Textautomatismen der Plattform«[13] überlassen. Eisenlauer spricht von einer »Verlagerung der Erstellung und Verteilung von Zeichen, nämlich weg vom menschlichen Agens und hin zu den komplexen Textautomatismen der jeweiligen Plattform«[14] und konstatiert gar für das soziale Netzwerk Facebook eine binäre Konditionierung der Nutzer durch die Software.[15] Gemeint ist damit der dauernde Zwang, entscheiden zu müssen, ob man veröffentliche oder nicht.

Die Frage, »Was liegt daran, wer spricht?«[16] (und ihre Übersetzung in den Bereich des Schriftlichen »Was liegt daran, wer schreibt?«), gewinnt eine neue Bedeutung, seitdem sie von nicht-menschlicher Seite gestellt wird. Wer oder was schreibt, wenn Textgeneratoren wie GPT-3 oder Übersetzungsmaschinen

12 Henning Lobin: *Engelbarts Traum. Wie der Computer uns Lesen und Schreiben abnimmt*. Frankfurt a.M.: Campus 2014, bes. 131–141.

13 Volker Eisenlauer: Facebook als multimodaler digitaler Gesamttext. In: Nina-Maria Klug / Hartmut Stöckl (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: de Gruyter 2016, 437–454, hier: 450.

14 Ebd., 451.

15 Ebd.

16 Michel Foucault: Was ist ein Autor? (Vortrag) [1969]. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Übers. von Hermann Kocyba. Frankfurt a.M: Suhrkamp 2003, 234–270, hier: 234.

wie DeepL Texte erzeugen? Solche Aktanten schreiben ohne Autorschaft und ohne Schreibszenen,[17] allein durch eine spezifisch nicht-menschliche Agentialität.

Wie lässt sich eine solche Agentialität verstehen, die das Primat menschlicher Intentionalität gänzlich unterläuft?[18] Mit Bruno Latour ließe sich formulieren, Agentialität bedeute »einen-Unterschied-Machen«[19] – situativ, performativ, nicht-intentional. Zudem ist mit ihr nicht eine Fähigkeit, die Aktanten anhaftet, gemeint, sondern der Umstand, dass etwas von Aktanten durchgespielt (*enacted*) wird.[20] Agentialität im Bereich der Schriftlichkeit erschöpft sich durch ihre Zeichenhaftigkeit keinesfalls im Zirkulieren und Vermitteln von Informationen.

Schriftlichkeit markiert einen Unterschied zu Schrift und Schreiben und ist vielleicht die Differenzierung, das Unterscheidende schlechthin, das Schreiben, Schrift und Text vorausgeht, nachfolgt und durchkreuzt. Zu überlegen wäre, ob man Schriftlichkeit nicht prozessual denken müsse,[21] weil sie gerade nicht den Anfang des Schreibens (als Akt oder Ereignis) oder den Endpunkt der Schrift (als Produkt) betrifft, sondern das Dazwischen, das kollektive Interagieren nicht-menschlicher und menschlicher Aktanten.

Die Relation von Schreiben, Schrift und Textproduktion mit nicht-menschlichen Aktivitäten, Aktanten und Agentialitäten lädt dazu ein, auch schrift-theoretische Positionen neu zu lesen und zu reflektieren. Der Einbruch der Materialität in diese Theorien bestimmt das neue Verhältnis zur Schriftlichkeit. Was mit dem Begriff der Schriftlichkeit allerdings gemeint ist, bedarf weiterer Klärung.

---

17 Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: K. Ludwig Pfeiffer / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 759–772 und Martin Stingelin (Hg.): *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte.* München: Wilhelm Fink 2004.

18 Sean Bowden: Human and Nonhuman Agency in Deleuze. In: Jon Roffe / Hannah Stark: *Deleuze and the Non/Human.* Hampshire: Palgrave Macmillan 2015, 60–80, hier: 60.

19 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, 123.

20 Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham / London: Duke UP 2007, 214.

21 Helmut Glück: *Schrift und Schriftlichkeit: Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*. Stuttgart: Metzler 1987, 87.

Schrift, Schreiben und Text werden sprachhistorisch, medienarchäologisch und literaturtheoretisch stets in Opposition zu Stimme oder Bild definiert. Mündlichkeit und Bildlichkeit bilden die bekannten Pole der Schriftlichkeit. Doch, wie Friedrich Kittler konstatiert, kann »[d]ie Reflexion der Eigentümlichkeit von Schriftlichkeit [...] nicht beim Konstatieren von Unterschieden enden, die an sich die Schriftlichkeit von der Mündlichkeit trennen.«[22]

1. Aktivität

Was ist also das Eigentümliche der Schriftlichkeit? Zerlegt man das Wort »Schriftlichkeit« in seine Einzelteile, so wird ein ontologisches Problem sichtbar: Schrift wird mittels »-lich« adjektiviert, was die Zugehörigkeit zu Schrift ausdrückt. Das Adjektiv »schriftlich« wiederum wird durch das Zustand, Beschaffenheit oder Eigenschaft ausdrückende Suffix »-keit« substantiviert. Schriftlichkeit sei der Zustand der Schrift, das Schriftlich-Sein.

Die Doppelbewegung von Adjektivierung und Re-Substantivierung beinhaltet etwas Prozesshaftes, das sich im Schreibakt selbst ausdrückt, aber eben auch ohne Subjekt dem Schriftlichen zukommt.

Roland Barthes nähert sich der Schriftlichkeit in seinem Text *Variations sur l'écriture* unter dem ersten Kapitel *Illusions* mit der Opposition »oral/écrit«, übersetzt mit mündlich/schriftlich. Auch er betont den ontologischen Unterschied. Menschen bedienen sich zweier Sprachen, und das Wechseln zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache bedeutet ein Mehr an Übersetzungsarbeit, um zwischen den Registern zu wechseln und auf beiden Klaviaturen spielen zu können.

In *S/Z* wiederum klingt Schriftlichkeit im Begriff *le scriptible*, der im Englischen mit *the writerly* und im Deutschen mit *das Schreibbare* übersetzt wird, an:[23] »Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur«[24] – mit einem Wort: Schriftlichkeit. Im Text über Cy Twombly, dem bekannten

22 Friedrich A. Kittler: *Baggersee. Frühe Schriften aus dem Nachlass*. München: Wilhelm Fink 2015, 167.

23 Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 8.

24 Ebd., 9.

»Kritzelkünstler«, schreibt Barthes von der »Materie des Strichs«[25] und quer zu den Überlegungen zur Agentialität der Schreibwerkzeuge: »Man könnte denken, dass man, um den Stift zu sagen, stark, intensiv, schwarz, dick Nachdruck auf ihn legen muss.«[26] Dieses gestische Zum-Ausdruck-Bringen der Materialität der Schreibwerkzeuge verweist auf Schriftlichkeit, das heißt auf das, was nachträglich als Schrift oder Nicht-Schrift identifiziert werden kann: auf den Prozess. Die Materialität bestimmt den ersten Begriff des Untertitels: Aktivität. Jacques Derrida bemerkt, dass »Akt, Aktualität, Aktivität […] untrennbar vom Wert Gegenwärtigkeit [sind]«.[27]

Die Frage nach der Aktivität und ihrer Wirkung auf Gegenwärtigkeit bzw. Präsenz spielt eine spezifische Rolle bezüglich dessen, was Schriftlichkeit zwischen Schreiben und Lesen meint.

Aktualität erinnert dabei an Aristoteles' Begriff von »Potenzialität«: Ein Schiffbauer hat auch schlafend noch das Potenzial, Schiffe zu bauen. Graham Harman, im Sinne der Object-Oriented Ontology, sieht im Begriff der Potenz (Potenzialität) eigentlich den Begriff der Aktualität: »Where I differ from Aristotle is in thinking that potential is better thought of as actuality that is hidden; it is just not exerting that actuality fully on other things at the moment. Things are actual, even if they are not fully expressed.«[28] Die Schriftlichkeit, in diesem Sinne, bezeichnet die Aktualität der Schrift, und damit einen Präsenzeffekt, der als Aktivität der Schriftlichkeit zu verstehen sei.

2. Agentialität

Die Aktivität der Schriftlichkeit beinhaltet eine Phasenverschiebung vom Schriftlich-Sein zum Schriftlich-Werden, wie es in den Bemerkungen Roland Barthes' zu Cy Twombly anklingt. Dieses Werden des Schriftlichen, noch nicht der Schrift, markiert auch, was Kittler wiederum die Berücksichtigung

---

25 Roland Barthes: *Cy Twombly*. Berlin: Merve 1983, 68.

26 Ebd., 67.

27 Jacques Derrida: *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen 1995, 239.

28 Graham Harman: What Objects Mean for Architecture. In: Joseph Bedford (Hg.): *Is there an Object-Oriented Architecture? Engaging Graham Harman*. London / New York: Bloomsbury Academic 2020, 18.

der Korrigierbarkeit und nicht der Lesbarkeit nennt.[29] Zu fragen ist, ob Schriftlichkeit bereits lesbar oder vorerst nur korrigierbar ist und ob nicht eine Korrigierbarkeit die Lesbarkeit beinhaltet? Korrigierbar ist, was im Prozess ist.

Das daraus resultierende Zusammenspiel von Aktivität und Agentialität – den zweiten Begriff des Untertitels des vorliegenden Bandes – beschäftigt auch Italo Calvino, wenn er fragt: »Wie gelangt man zur beschriebenen Seite?« Und weiter: »Auf welchen Wegen verwandeln sich die Seele und die Geschichte, die Gesellschaft oder das Unbewusste in eine Aneinanderreihung schwarzer Zeilen auf einem weißen Blatt?«[30]

Die Reisemetaphorik, mithin die nomadische Perspektive auf ein Ankommen, einem bestimmten Weg folgend, verdichtet die prozessontologische Vermutung im Begriff Schriftlichkeit. Das Schriftlich-Werden und wer oder was daran beteiligt ist, verdichtet sich nicht nur zu einer poetologischen Frage des *Wer schreibt?* und *Wer liest?* In Calvinos nomadischer Metaphorologie erscheint wiederum Derridas Suche nach einer »metaphonetisch[en]«, »nicht-linguistisch[en]«, »a-logisch[en] Lithographie«, sprich eine »Schrift-Landschaft«,[31] die es zu durchqueren gilt.

Ein Brief oder eine Postkarte materialisiert diese Nomadologie der Schriftlichkeit. Für Jacques Lacan ist gewiss, »dass ein Brief stets am Schickungsort ankommt«,[32] auch dann noch, wenn sie nicht ankommt. Denn in diesem Fall ist das Nicht-Ankommen das eigentliche, unbewusste Ziel der Sendung gewesen. Dieses Bereits-Angekommen-Sein des Briefs oder der Postkarte bezeichnet die Struktur des Unbewussten, die nicht so sehr etwas Geschriebenes als ein »Diagramm« bezeichnet.[33] Für Lacan schreibt sich das Reale, wird das Reale geschrieben.[34] Dem Brief/der Postkarte ist folglich eine Materialität gegeben, die das Geschriebene an den Ort seiner Zustellung liefert. Aber was ist mit gestohlenen, zerstörten oder falsch bzw. nicht adres-

---

29 Kittler: *Baggersee*, 168.

30 Italo Calvino: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Übers. von Susanne Schoop. München / Wien: Carl Hanser 1984, 16.

31 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 317.

32 Jacques Lacan: Das Seminar über »Der gestohlene Brief«. In: Ders.: *Schriften I*. Vollständiger Text. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Turian + Kant 2019, 12–76, hier: 49.

33 Michael Lewis: *Derrida and Lacan. Another Writing*. Edinburgh: Edinburgh UP 2008, 203.

34 Ebd.

sierten Briefen, fragt Derrida?[35] Die Materialität des Briefes/der Postkarte, mithin die Materialität des Geschriebenen/des Zeichens stellt das Diktum Lacans in Frage: Der Brief/die Postkarte, die Derrida konzipiert, ist »both irretrievable and destructible; both inconsequential and able to be written by its receiver« und damit nicht determiniert durch die Adressierung.[36] Für Derrida muss es eine Möglichkeit des Nicht-Ankommens geben. Die Karte, mithin das Geschriebene als Nachricht, muss eine Chance, auch eine Wahl haben, nicht anzukommen, vom Namen des Senders oder des Empfängers nicht determiniert zu sein.

Dabei unterscheiden sich, wie Bernhard Siegert im Anschluss an Derrida konstatiert, Brief und Postkarte in ihrer Medialität: Während der Brief verschlossen ist, ist das Geschriebene bei der Postkarte allen sichtbar. Die Postkarte ist das Ende vom Brief[37] und macht die Kryptografie erst notwendig.[38] Die Individualität und die geheime Botschaft, mithin die romantische Liebesbekundung, enden mit standardisierten, vorgedruckten Postkarten, die handschriftlich nur noch Datum, Ort und Unterschrift angeben dürfen.[39] Das Schreiben wird überflüssig.[40] Die Postkarte globalisiert, weil sie normiert und entsubjektiviert, weil sie nicht mehr Ausdruck einer geheimen, intimen Beziehung zwischen Sender und Empfänger ist. »Der Horizont, auf den die Briefe – in ihrer Selbstreferenz sich auslöschend und zugleich multiplizierend – unaufhaltsam zutreiben, ist das Ende der Schriftlichkeit selber.«[41]

Dieses vermeintliche Ende der Schriftlichkeit wird von On Kawara im Dazwischen von Schreiben des Realen, das Reale Schreiben und Auflösung von individueller Artikulation mittels Schreiben performiert. Seine Postkarten weisen eine formale und figurale Schriftlichkeit auf. Der bildende Künstler, der sich mit der Zeit beschäftigt, bezieht sich immer wieder auf Schrift oder Schreiben: Seine *Date Paintings* geben das Datum eines Tages wieder. In den Serien I READ, I WENT, I MET (ab 1966) materialisiert On Kawara

35 Derrida: *Dissemination*, 472.

36 Vgl. David Willis: Post/Card/Match/Book/*Envois*/Derrida. In: *SubStance* 13.2, 43 (1984), 19–38, hier: 21.

37 Bernhard Siegert: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751–1913*. Berlin: Brinkmann & Bose 1993, 159.

38 Ebd., 164f.

39 Ebd., 171.

40 Ebd.

41 Siegert: *Relais*, 273.

Calvinos Frage. In I WENT markiert er mit roter Tusche auf Stadtplänen seinen täglichen Weg. Es wäre eine mögliche Antwort auf Calvinos Frage. Tom McCarthy widmet sich dem Schreiben On Kawaras in Bezug auf Michel de Certeaus Schreibsysteme und nimmt ihn gerade unter dem Aspekt als Erzähler seiner Eigenzeit ernst: »Wer aber ist es, der da schreibt?«, fragt sich auch McCarthy und betont, dass On Kawara selten schreibt, eher stempelt oder schreiben lässt, wie in den Arbeiten I GOT UP AT (1968–1979) und I AM STILL ALIVE (1970–1979). On Kawara versendet jeden Tag Postkarten, aber keine handschriftlichen Grußkarten, sondern gestempelte oder gedruckte Marker seiner Existenz mit den Worten I GOT UP AT. Das Medium Telegramm wiederum nutzt der Künstler für die Botschaft I AM STILL ALIVE, dessen Schreibung er in Auftrag gibt, wie es bei einem Telegramm üblich ist.

Für McCarthy gibt es eine Verbindung zwischen den Arbeiten On Kawaras und der Poetologie Mallarmés. Mallarmé, wie McCarthy schreibt, ist der »Pionier des unbedruckten Raums«, »Verkünder des Endes der Erzählung« oder Verkünder »ihrer Umarbeitung und Umbildung im Zusammenhang des einen, immer im Werden begriffenen, immer kommenden Projekts, das Mallarmé schlicht und ergreifend ›das Buch‹ nennen würde.«[42] On Kawara diktiert ein ähnliches Buch, das auch das Buch dieses individuellen Subjekts genannt werden könnte: eine Art Tagebuch, das aber durch andere Aktanten geschrieben wird.

3. Aktanten

Dieser Umweg über On Kawara und Mallarmé verschaltet das Schreiben mit dem Leben und implementiert der Schriftlichkeit damit eine vitalistische bzw. animistische Dimension, die auch im *New Materialism* virulent ist und Kritik anzieht.[43] Aber Schrift ist nicht einfach ›beseelt‹ und deswegen dann Schriftlichkeit. Vielmehr geht es um die Dynamik von Gegenwärtigkeit, Aktivität, Agentialität und nicht-menschlichen wie menschlichen Aktanten

42 Tom McCarthy: 18 teilweise verbundene Gedanken über Michel de Certeau, On Kawara, Fliegenfischen und diverse andere Dinge. In: Ders.: *Schreibmaschinen, Bomben, Quallen. Essays*. Übers. von Uwe Hebekus. Zürich: Diaphanes 2019, 247–262, hier: 256.

43 Katharina Hoppe / Thomas Lemke: Vitaler Materialismus: Jane Bennett und die Lebendigkeit der Dinge. In: Dies.: *Neue Materialismen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2021, 41–58.

– dem dritten Begriff des Untertitels –, die das Geschriebene aktualisieren und damit in einen Prozess des Werdens übertragen und sichtbar machen.

Natürlich hängt dieses Schriftlich-Werden davon ab, dass »erst das Vokalalphabet […] den Sprachfluss aufschreibbar [macht]«.[44] Und deshalb ist der Diskurs, den dieser Band zu eröffnen versucht, in gewisser Weise abhängig von der Genealogie des griechischen Alphabets und eurozentrisch. Gleichzeitig löst sich der Begriff Schriftlichkeit aber von dieser Herkunft, insofern das Prozessuale jeder Schrift bestimmt sei.

Schriftlichkeit steht damit nicht nur im Bereich einer Prozessontologie, also in einem Zwischenreich nach dem Schreibakt und vor dem Schriftstück, sondern auch medientheoretisch in dem Dazwischen von Rauschen und Signal. Während das Signal das erkennbare und entzifferbare Zeichen darstellt, auch wenn es als Code chiffriert wurde, bildet das Rauschen den Hintergrund für das Zeichen, wie das weiße Blatt Papier den Hintergrund für den gedruckten Text darstellt. Auf Sendung sein, gesendet werden – die Bedingungen des Mediozäns[45] beschreiben einen Zustand, in dem Schriftlichkeit erst seine Wirkmacht zu entfalten scheint.

Welche Rolle spielen für das Verständnis von Schriftlichkeit Diskontinuitäten? Gehören Pausen, Unterbrechungen, Leerstellen zu ihr? Oder meint Schriftlichkeit nur das Positiv, nicht das Negativ des Schreibens?

Was bleibt, ist zu sagen, was Schriftlichkeit *nicht* ist: Schriftlichkeit meint nicht (nur) schriftliche Kommunikation. Zudem gibt es *die* Schriftlichkeit als Kollektivsingular nicht, da Schriftlichkeit immer schon mehr als einen vorerst unbestimmten Akteur, also einen Aktanten, aufweist. Vielleicht ist es sogar produktiv, von Schriftlichkeiten zu sprechen?

Als positive Bestimmung könnte gelten: Weil »Schrift fixiert […], aber […] gleichzeitig ungeahnte Potenziale anderer Fixierungen [eröffnet]«,[46] bezeichnet Schriftlichkeit diesen Eröffnungsprozess. Damit ist auch der Eigensinn von Geschriebenem benannt, der in dem Begriff Schriftlichkeit einen operativen Bezug erfährt.

---

44 Wolfgang Ernst / Friedrich Kittler: Editorial. In: Dies. (Hg.): *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geiste der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*. München: Wilhelm Fink 2006, 9–14, hier: 11.

45 Vgl. Lorenz Engel / Bernhard Siegert: *Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft. Focus Mediocene*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, Issue 9/1 2018.

46 K. Ludwig Pfeiffer: Schrift – Geschichten, Typologien, Theorien. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München: Wilhelm Fink 1993, 9–20, hier: 12.

Und wenn schon Friedrich Schlegel in einem *Athenäums*-Fragment schreibt: »Ehe nicht die Philosophen Grammatiker, oder die Grammatiker Philosophen werden, wird die Grammatik nicht, was sie bei den Alten war, eine pragmatische Wissenschaft und ein Teil der Logik, noch überhaupt eine Wissenschaft werden.«[47] Hat sich dieses Diktum nicht mit Derridas Grammatologie erfüllt? Oder gilt viel eher: »Man braucht das Schreiben/Man muss es schreiben (Il faut l'écrire).«[48]

An anderer Stelle schreibt Derrida: »Freilich ist die grammatische Wissenschaft nicht die Dialektik.«[49] Und hat nicht Derrida selbst, Schlegel ernst nehmend, versucht, Grammatiker zu werden? Ist seine Grammatologie nicht der Versuch, eine grammatische Wissenschaft zu konstituieren, eine Wissenschaft von der geschriebenen Schrift?[50]

4. Grammatologie

Das Jahr 1967 war für die Schriftlichkeit das Entscheidungsjahr. Mit dem Erscheinen von *De la grammatologie* beginnen wir, schreibt Catherine Malabou, »following Derrida, to ›read otherwise‹, to ›write otherwise‹; we speak only of writing. Writing is in the air; it is, so to speak, ›l'air du temps‹«.[51]

Bereits fünfzehn Jahre zuvor hatte der Altorientalist Ignace J. Gelb den Begriff ›Grammatologie‹ im Untertitel seines Buches *A Study of Writing* benutzt (*A Study of writing. The foundations of grammatology*, 1952). Was ist aber eine Grammatologie? Eine Wissenschaft der Schrift und des Schreibens? Malabou analysiert drei grammatologische Achsen: Schreiben und Schrift als *archi-écriture*,[52] Schreiben und Schrift in der konventionalisierten, geläufigen

47 Friedrich Schlegel: Fragmente (»Athenaeum«-Fragmente). In: Ders.: *»Athenaeum«-Fragmente und andere frühromantische Schriften*. Stuttgart: Reclam 2018, 75–173, hier: 88.

48 Derrida: *Dissemination*, 313.

49 Ebd., 184.

50 Catherine Malabou: The End of Writing? Grammatology and Plasticity [übers. von Annjeanette Wiese]. In: *The European Legacy* 12.4 (2007), 431–441, hier: 431.

51 Ebd., 436.

52 Zum Begriff der Ur-Schrift vgl. Jacques Derrida: SCRIBBLE. Macht/Schreiben. In: William Warburton: *Versuch über die Hieroglyphen der Ägypter*. Übers. von Johann Christian Schmidt. Hg. von Peter Krumme. Frankfurt a.M.: Ullstein 1980, VII–LV, hier: XVII: »Stets gibt es ein Übergewicht an Schrift, und nur indem man ihr (noch) etwas hinzufügt, kann man sie analysieren (diese oder jene Kraft von ihr abtrennen). Eben dies bedeu-

Alltagsbedeutung und Schreiben und Schrift als dominante Denkfigur.[53] Was ist passiert, dass Schreiben und Schrift zur dominanten Denkfigur geworden ist? Malabou konstatiert: »Writing mixes itself with the circulation of meaning, including and foremost the meaning of the concept of writing.«[54] Schreiben und Schrift sind allgegenwärtig und in allen Disziplinen des Wissens viral. Malabou aber sieht darin gleichsam das Ende der Geschichte der Grammatologie, genau in dem Moment, in dem sie als Leitwissenschaft eigentlich entstehen sollte – und das aus zwei Gründen: erstens, weil unter dem Label der ›Wissenschaft von der Schrift‹ nur »histories of writing, concerning its appearance, its genesis, its transformations«[55] zu finden sind, wie etwa André Leroi-Gourhans *La geste et la parole*, dessen erster Band *Technique et langage* 1964 und dessen zweiter *La mémoire et les rhythmes* 1965 erschienen. Auch die Arbeiten von Eric A. Havelocks, zum Beispiel *The Alphabetization of Homer. Communication Arts in the Ancient World* (1978), oder Walter Ongs *Orality and literacy. The Technologizing of the Word* (1982) sowie Jack Goodys *The Logic of Writing and the Organisation of Society* (1986) lassen sich als historische Grammatologien verstehen. Niemals, so Malabou, beschäftigen sie sich mit dem ontologischen Status von Schrift, mithin mit dem, was in diesem Band Schriftlichkeit genannt wird, »its essence […] [,] its status as an object.«[56]

Gegenentwürfe zur historischen Grammatologie gibt es im 20. Jahrhundert dagegen vonseiten der Kunst. Der Dichter Gustav Sjöberg erkennt eine ähnliche Situation der Schrift und verhandelt in seinem Buch *naturphilologie* alternative Konzepte. So konstatiert Sjöberg, dass Pier Paolo Pasolini erkannt habe, »dass die modernen apparaturen der schrift die trennung des ›volks‹ von den ›bürgern‹ und die der ›stimme‹ von der schrift herbeigeführt und reguliert haben.«[57]

Die Denkfigur ›Schrift und Schriftlichkeit‹ wird politisch und als Hochkultur angesehen, die wiederum nur von »sprechenden körpern« unterlaufen werden kann, »von einem tun also, dem soziale und kulturelle differenzen,

---

tet Ur-Schrift: nicht eine allererste Schrift als Gegenstand einer Archäologie, sondern stets schon eine Schrift unter Schriften, und auf gleicher Höhe.«

53 Malabou: The End, 435.

54 Ebd.

55 Ebd., 431.

56 Ebd.

57 Gustav Sjöberg: *zu der blühenden allmaterie. über die natur der poesie*. Berlin: Matthes & Seitz 2020, 97.

anthropologische wandlungen eingeschrieben sind.«[58] Auch für Sjöberg ist »die funktion der schrift in den heutigen kapitalistischen gesellschaften«, die »phonetische transkription des lautes«, ein »universelles gesetz«,[59] das es zu kritisieren gilt. So sind das Schreiben und die Schrift und ihre Schriftlichkeit nicht nur wissenschaftlich historisiert, sondern auch kapitalistisch kommodifiziert. Reaktionen darauf gibt es vonseiten der Kunst, wie zum Beispiel durch das leere Manifest von Emilio Prini 1971. In der Hochphase der französischen Kritik an Philologie und Hermeneutik, am Werkbegriff und der Funktion des Autors, prangert auch Emilio Villa die »versteinerung der schrift zum werk«[60] an. Ebenso wie bei On Kawara korreliert die künstlerische Auseinandersetzung mit Schrift hier mit der Entstehung der Grammatologie.

Sjöberg leitet aus diesem Befund eine Politik der Schriftlosigkeit ab, die nicht ethnozentrisch, nicht kolonial und nicht paternalistisch sein soll[61] – eine Utopie, die nur mit dem Ende der Grammatologie erreichbar scheint.

Und für Malabou stellt Derridas *De la grammatologie* das Ende der Schrift und des Schreibens als Denkfigur dar. Sie nennt diese Denkfigur »motor scheme«.[62] Sie erklärt:

> »By ›motor scheme‹, I mean an encounter of a pure image, that is, of a concept – here arche-writing, or difference – with an existent real, given to intuition – here the fecundity of the graphic sign in the form of a code, program or inscription. Constituted in this way, the motor scheme is a kind of tool capable of appropriating the largest quantity of energy and information from the text of an epoch.«[63]

Das mag kontraintuitiv erscheinen, aber Malabou entdeckt eine Ausdehnung (keine Aufwertung) des Schriftbegriffs durch Kybernetik, Linguistik, Strukturalismus, Genetik und Informationstechnologien.[64] So erfüllt sich, was Schlegel gefordert hatte: Philosoph:innen werden »grammatologue[s]«, wie Derrida sie nennen würde.

---

58 Ebd.

59 Ebd., 98.

60 Ebd., 118.

61 Ebd., 99.

62 Malabou: The End, 436.

63 Ebd., 437.

64 Ebd., 436 und 437.

In der vertrauten Differenz von Schriftlichkeit und Mündlichkeit bzw. Bildlichkeit sowie unter Berücksichtigung, dass, wenn von Schriftlichkeit gesprochen wird, zuerst das westliche, von den alten Griechen abstammende Vokalalphabet bezeichnet wird, dem wiederum die Differenz von λόγος, φωνή und γραφή eingeschrieben ist, erscheint Schriftlichkeit nicht als das gegenüber dem sogenannten Phonologozentrismus westlicher Philosophie Verdrängte, sondern im Gegenteil als der Motor eines *grande divide*, einer Trennung des Menschen und seiner Vorstellungskraft und Denkfähigkeit von den nicht-menschlichen Entitäten.

David Abram erklärt, dass das phonetische Alphabet – die Schrift – das Denken und Wahrnehmen des Menschen von seiner Umwelt entkoppelt.[65] Der Blick wendet sich (ab): Die Schreibende blickt auf das Geschriebene. »Diese Beziehung zwischen Schreibendem und geschriebenem Text brachte ein völlig neues Reflexionsvermögen hervor.«[66] Dieses Reflexionsvermögen spielt sich aber nur noch zwischen dem Ich und der Schrift ab, verbleibt im Medium, also in einer Verweisstruktur auf das ›große Außen‹, die Natur bzw. alles Nicht-Menschliche und Nicht-Geschriebene. Der Begriff ›Schrift‹ ändert sich, denn er bezeichnet nicht mehr nur die Technik zur Notation mündlicher Rede, auch nicht mehr einfache Transkription, Übersetzung und Übertragung.[67] Damit geht Abram über die Opposition bei Roland Barthes hinaus: Es gibt keinen Wechsel zwischen mündlicher und schriftlicher Verwendung der Sprache, Sprache ist immer schon schriftlich. Eine These, die so auch bei Derrida zu finden ist.[68]

Der erste, der diese Veränderung feststellt und anwendet, ist Sokrates. Wie Abram in Bezug auf die Arbeiten Eric A. Havelocks darstellt, besteht die »einfachste Form« der sokratischen Dialektik darin, »einen Redner aufzufordern, das soeben Gesagte zu erläutern«[69] – warum? –: »um die mimetischen

65 David Abram: *Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt.* Übers. von Matthias Fersterer und Jochen Schilk. Klein Jasedow: thinkOya 2012, 118.

66 Ebd., 124.

67 Malabou: The End, 433: »›Writing‹ can no longer simply designate the technique of the notation of speech. It can no longer be understood only in its ›common‹ or ›vulgar‹ sense of simple transcription. A distinction needs to be made, then, between ›narrow‹ and ›enlarged‹ meanings of writing.«

68 Vgl. Catherine Malabou: *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction.* Übers. von Carolyn Shread. New York: Columbia UP 2010, 12.

69 Abram: *Im Bann*, 125.

Gedankenmuster der oralen Kultur zu durchbrechen.«[70] Was unter Mnemotechnik subsumiert werden kann, sind in der oralen Kultur vorgefertigte Redewendungen, die jeweils zum passenden Thema aus dem Gedächtnis abgerufen und artikuliert werden. Indem Sokrates nach der Umformulierung fragt, inauguriert er die Schriftlichkeit in den mündlichen Diskurs. Das sich auf Nachfrage Sokrates' ständig Wiederholen-Müssen, das Umformulieren von bereits Gesagtem, ermöglicht es den mit ihm Sprechenden, das Gesagte zu reflektieren. Sie befinden sich nicht mehr in der »für schriftlose Kulturen erforderlichen Erinnerungstrance«, verlieren dabei aber auch den Kontakt zur Außen- bzw. Umwelt, die ihrem Sprechen und Memorieren Anhaltspunkte gibt.[71] Sie müssen sich durch Sokrates voll und ganz auf das Gesagte konzentrieren, als würden sie einen Text lesen.

Zeitgleich mit der Popularisierung des Schreibens reagiert Sokrates' Methode auf diese Popularisierung und implementiert die Funktionsweise von Schreiben und Lesen in das Denken als Modus der Wiederholung und der Reflexion. Schreiben ist Kommentieren, denn das Aufschreiben ermöglicht, »die eigenen Worte zu sehen«, »ermöglicht ein neues Gefühl der Autonomie und Unabhängigkeit von anderen Menschen, letztlich sogar von der sinnlich wahrnehmbaren Umgebung, die einst unser ständiges Gegenüber war.«[72]

Was Sokrates beginnt, endet mit Derridas Grammatologie. Nicht in *De la grammatologie*, aber in *La dissémination* von 1972 diskutiert Derrida Platons Schriftkritik im *Phaidros*. Die Schrift ist wie ein Pharmakon, Heilmittel und Gift zugleich. Der Schrift kommt dabei die Rolle eines Hilfsmittels zu, für denjenigen, der die Rede nicht auswendig gelernt hat.[73] Derridas Ausführungen widersprechen aber nicht denjenigen Abrams. Viel eher wird so sichtbar, dass bei Platon/Sokrates – wie auch Derrida schlussfolgert – Schrift und Rede gegeneinander oder ineinander verschränkt werden. Die »anagrammatische Schrift Platons« basiert auf dieser Wechselwirkung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, die von Abram und Derrida angeführt wird. Allerdings ist die Opposition bei Derrida innerhalb der Schrift selbst zu finden und zwar zwischen einer »gute[n] (natürliche[n], lebendige[n], wissende[n], intelligible[n], innerliche[n], sprechende[n]) Schrift« und einer

70 Ebd.

71 Ebd., 126.

72 Ebd., 128.

73 Derrida: *Dissemination*, 80.

»schlechten (künstlichen, todgeweihten, unwissenden, sinnlichen, äußerlichen, stummen) Schrift«.[74] Demnach bezieht sich, was Abram als Adaption des Schriftlichen in die dialogische Rede Sokrates' bezeichnet, auf die gute Schrift, während die tatsächliche, materielle Schrift – das Schreiben – als die schlechte ausgeschlossen wird. So kann Derrida schreiben, »daß die Philosophie sich im Spiel zweier Schriften abgespielt habe. Wo sie doch allein zwischen Sprechen und Schrift hat unterscheiden wollen.«[75] Damit macht Derrida eine grundlegende Metaphysik der Philosophie sichtbar, nämlich die der doppelten Markierung.[76] Jede Denkfigur ist doppelt markiert, so auch die Schrift.

Hier kreuzen sich Derrida und Abrams in ihrer Analyse der platonischen Schriftkritik aber auch noch in einem weiteren Punkt: der Natur. Denn Sokrates und Phaidros begegnen sich außerhalb der Stadtmauern, gehen spazieren und lassen sich unter einer Platane nieder.[77] Phaidros ist verwundert, dass Sokrates die Natur außerhalb der Stadtmauern nicht zu kennen scheint. Und tatsächlich behauptet Sokrates, dass die Bäume und Felder ihn »nichts lehren« könnten.[78] Abram nimmt diese Aussage zum Anlass, den Unterschied zwischen der oralen und der Schrift-Kultur in ihrem jeweiligen Umgang mit der Umwelt darzustellen. Denn nur eine Schriftkultur ließe eine Aussage wie die von Sokrates zu. Alle oralen Kulturen benötigen bzw. machen den direkten Kontakt mit der Natur zu ihrem Ausgangspunkt, weben diesen Kontakt, um ihr Wissen über die nicht-menschlichen Entitäten zu speichern, in leicht zu memorierende Geschichten ein.[79] Die Natur spielt aber auch bei Derrida eine Rolle, insofern einerseits die botanische Praxis der Pfropfung als Prinzip der Intertextualität zum Ausdruck kommt,[80] andererseits als »Analogie« der wahren Schrift in der Gegenüberstellung von »Fruchtsamen« und »Blumensamen«, von »Landbebauer« und »Luxusgärtner«.[81] Für Platon/Sokrates gibt es also durchaus eine Verbindung zur Natur, diese ist aber nicht eine außerhalb der Kultur, sondern vielmehr zweifach innerhalb der menschlichen Sphäre zu finden und zwar einmal als Landwirtschaft und einmal als Luxus.

---

74 Ebd., 168.
75 Ebd.
76 Malabou: *Plasticity*, 52.
77 Abram: *Im Bann*, 131.
78 Ebd.
79 Ebd., 135.
80 Derrida: *Dissemination*, 170.
81 Ebd., 169.

Folglich steht am Anfang der phonetischen Alphabetisierung nicht nur die Trennung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, sondern in der Schrift schon eine äquivalente Trennung zu dieser Trennung. Ist Sokrates nicht schon viel weiter in die Schriftkultur verwickelt, als es Abram darstellt? Installiert nicht schon Platon die Schrift als »motor scheme«, als Denkfigur der Philosophie? Dieses »motor scheme« scheint lange Zeit im Verborgenen zu sein, als wäre es, mit Derrida gesprochen, ein Kryptogramm, das, um seine Wahrheit zu produzieren, gleichsam im verborgenen Agieren muss.

5. Aufschreibesysteme

Fahrt nimmt das Schriftregime erst mit der allgemeinen Alphabetisierung in Europa auf. Friedrich Kittler nennt das ›Aufschreibesystem‹, die Programmierung des Menschen anhand von Lesen und Schreiben. Um 1800 findet so die erste und um 1900 die zweite Programmierung statt. War die erste noch gekoppelt an die Dichterstimme (Diktat) und den Muttermund (Vorlesen), programmieren um 1900 technische Medien die Schreibkompetenzen des Menschen. Schreibmaschinen und Phonographen ersetzen Dichterhände und Vorleserinnen. So konstatiert auch Jean-François Lyotard, dass, wenn die Präsenz des Sprechers ausgestrichen ist, das Schreiben, die Schrift und die Schriftlichkeit erscheinen. Entscheidend ist die Relation von Spur und Raum, was Lyotard das Figurale nennt: »ainsi l'enregistrement sur cire ou sur bande magnétique est déjà l'écriture.«[82]

Die Moderne, so ließe sich zusammenfassen, ist gekennzeichnet von einer rasanten Zunahme des Schreibens. Medien verschalten – auch im Sinne des Mediozäns – Menschen mit Institutionen, damit Schrift zirkuliert.[83] »[O]hne Computertechnik keine Dekonstruktion, sagt Derrida in Siegen.«[84] Und mit dem Computer beginnt das Ende des »motor schemes« Schrift. So folgt Kittlers Analyse der Aufschreibesysteme im strengen Sinne einer Dekonstruktion der Grammatologie selbst, wenn Grammatologie die Wissenschaft von Aufschreibesystemen oder Skripten bezeichnen soll. Gerhard Neumann macht das in seinem Gutachten zu Kittlers Habilitationsschrift deutlich, wenn er

82 Jean-François Lyotard: *Discourse, Figure*. Paris: Edition Klincksieck 1971, 217.

83 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink 1995, 550.

84 Friedrich Kittler: Es gibt keine Software. In: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, 225–242, hier: 225.

schreibt: »Das wesentliche an Kittlers Darstellung ist, daß er die Zusammenhänge des ›Kulturproblems‹ Schrift als Schaltkreise begreift, deren Arbeit den schreibenden Beamten und den schreibenden Dichter hervorbringt.«[85] Das Schreiben und die Schrift unterliegen nach Kittler einem Schaltplan: Damit fügt Kittler dem Problem der Schrift, wie sie Derrida bei Platon analysiert hat, eine weitere Doppelung hinzu. So wie die gute Schrift sich zur schlechten, so wie γραφή sich zu λόγος/φωνή verhält, so verhält sich der Schaltplan zur Schrift. So endet die Grammatologie, bevor sie begonnen hat. Im Angesicht der Computertechnik redet jede:r über Schrift und Schreiben, jede Wissenschaft und jede Praxis, aber niemand schreibt mehr.[86] Anstelle des Schreibens tritt das Programmieren von Software. Schreiben wird nicht mehr gebraucht, sondern nur noch als Denkfigur bildhaft verwendet. Verdrängt der Computer mit dem Schreiben im grammatologischen Sinn auch den Begriff der Schriftlichkeit? Oder hat Schriftlichkeit in seiner ontologischen Dimension etwas mit der Programmierung von Software zu tun? Das Schreiben hat sich verändert und mit ihr auch die Schreibwerkzeuge, die nicht nur Schrift »mittels Elektronenlithographie in Silizium« einbrennen, »sondern im Unterschied zu allen Schreibwerkzeugen der Geschichte auch imstande sind, selber zu lesen und zu schreiben.«[87] Schuld daran ist Turings Papiermaschine,[88] die Schreiben und Lesen durch »Vorrücken und Zurückgehen«[89] ersetzt.

Damit der Mensch aber dennoch wieder Herr über die Maschinen wird, beginnt er anstatt zu schreiben, zu programmieren: »Als Quellcode implodiert der Alphabetismus unserer Kultur zu einer Schrift, die alle Züge eines Geheimcodes trägt, weil nicht Leute, sondern Computer sie lesen können müssen.«[90] Das Paradigma, welches das Denken mehr oder weniger sichtbar beschäftigt hatte, ist aber nicht mehr das Schreiben bzw. die Schrift: »Die Schrift

---

85 Gerhard Neumann zitiert nach Arndt Niebisch: Close Writing. Friedrich Kittler und die Digital Humanities. In: *Metaphora. Journal for Literary Theory and Media*. EV 1: Arndt Niebisch / Martina Süess (Hg.): Was waren Aufschreibesysteme? 2015, https://metaphora.univie.ac.at/volume1-niebisch.pdf (15.03.2022), 4.

86 Kittler: Software, 226.

87 Ebd.

88 Vgl. Alan Turing: *Intelligence Service. Schriften*. Hg. von Bernhard Dotzler und Friedrich Kittler. Berlin: Brinkmann & Bose 1987.

89 Kittler: Software, 227

90 Friedrich Kittler: Computeranalphabetismus. In: Dirk Matejowski / Friedrich Kittler (Hg.): *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt a.M. / New York: Campus 1996, 237–251, hier: 239.

bleibt vielmehr einem Automaten überantwortet, dem man unter Titeln wie Prozedur, Funktion oder Routine eine Beschreibung seines Schreibens geschrieben hat.«[91] So werden andere Praktiken wie das »Entwanzen und Warten« »dringlicher«.[92] Nach Kittler hängt alles von der Hardware ab und »vom Grad, [...] in dem eine jeweilige Hardware, dergleichen wie ein Schreibsystem beherbergen kann.«[93] Ganz im Sinne von Nietzsches Diktum, dass die Schreibzeuge an unseren Gedanken mitarbeiten, nur dass jetzt Schreibzeuge ihre eigenen Gedanken haben können. Das Ende der Grammatologie fällt mit dem Zeitalter der Computer zusammen, mit der Folge, dass »[g]enauso wenig, wie Computerprogramme einen tieferen hermeneutischen Sinn zu haben brauchen, [...] die Lektüren der Dekonstruktion nicht auf einen solchen Sinn fixiert«[94] sind.

Die Totalisierung des »motor schemes« Schrift manifestiert sich im Re-Branding von *Google* als *Alphabet* und *Facebook* als *Meta*. Sprache und Meta-Sprache werden von der Gesamtheit der digitalökonomischen Matrix absorbiert. Der Grammatologie kann es also gar nicht mehr um Schrift gehen – vielleicht aber doch um Schriftlichkeit, wenn Schriftlichkeit »das Spiel der Signifikanten« zu analysieren meint, »und das heißt auch, die Datenverarbeitung, die Literatur vornimmt, als performatives System zu beschreiben«.[95] Schriftlichkeit wäre demnach der Schaltplan der Schrift, ist mithin die prozessontologische Bedingung für Schreiben und Schrift.

6. Generalisierungen

Entspricht Schriftlichkeit damit Derridas Konzept der *archi-écriture*? Hat Schriftlichkeit den Anspruch, Schrift wieder zu generalisieren, das ganze Feld linguistischer Zeichen und damit, wie Malabou feststellt, »the entire field of human practice«[96] zu dominieren? In der medientheoretischen Rückschau auf Platon/Sokrates gewinnt Derridas Argumentation in diesem Kontext an

91 Ebd., 240.
92 Ebd., 241.
93 Ebd., 239.
94 Niebisch: Close Writing, 3.
95 Ebd.
96 Malabou: The End, 434.

neuer Stärke. Derrida konstatiert, dass es keine natürliche Sprache gibt, sondern Sprache immer schon vom Schreiben und der Schrift berührt ist.[97]

Malabou nennt dieses Vorgehen der *archi-écriture* »enlargement«, die Grundbedingung dafür, dass Schreiben und Schrift zur Denkfigur *par excellence* werden konnten.[98] Und auch sie erkennt in der Vergrößerung oder Modifikation des Konzepts Schrift bei Derrida eine Wechselwirkung zwischen Theorie und Technologie, weil Schrift und Schreiben zum »model-image« von Begriffen wie Inskription, Code oder Programm werden konnten, das eine (Wissenschafts-)Kultur konstituiert.[99]

Für Malabou erreicht Derrida damit das Ende der Schrift, das Ende des Zeitalters der Schrift. Dieses Ende macht sie aber nicht nur in der Theorie fest, sondern auch in den umliegenden Wissenschaften, in denen das Paradigma von Schrift und Schreiben verdrängt wird, verdrängt vom Code und der Programmierung: »The constitution of writing as a motor scheme was the result of a gradual movement that began with structuralism and found its mooring in linguistics, genetics, and cybernetics.«[100] Insbesondere das Buch *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité* des Genetikers François Jacob, erschienen 1970, verdeutlicht einerseits, wie die Bedeutung von Schrift erweitert wurde, indem sie auf den genetischen Code, die DNS übertragen wurde. Gleichzeitig liegt darin schon ein Moment einer »graphic power«, »the genetic translation of an ontology of the graph that determines from now on the comprehension and the study of the living being.«[101] Von der Schrift/dem Schreiben zum Graphischen ist es also nicht weit. Der Graph, verstanden als Spur, die zu sich in Differenz erscheint, führt zum Paradigma von Programm und Programmieren: »Generally, it is the concept of program – which is obviously also a concept in the field of cybernetics – that culminates and completes the constitution of the graphic scheme as the motor scheme of thought.«[102] Im Graphischen vollendet sich die Schrift als »motor scheme«, als leitendes Paradigma des Denkens. Für Malabou hat Derrida genau das erkannt. Er (be-)schreibt, wie alles Schrift wird:

---

97 Vgl. Malabou: *Plasticity*, 12.
98 Ebd.
99 Ebd., 14.
100 Ebd., 57.
101 Malabou: The End, 436.
102 Malabou: *Plasticity*, 58.

> »cinématographie, chorégraphie, certes, mais aussi ›écriture‹ picturale, musicale, sculpturale, etc. On pourrait aussi parler d'écriture athlétique et plus sûrement encore, si l'on songe aux techniques qui gouvernent aujourd'hui ces domaines, d'écriture militaire ou politique. Tout cela pour décrire non seulement le système de notation s'attachant secondairement à ces activités mais l'essence et le contenu de ces activités elles-mêmes. C'est aussi en ce sens que le biologiste parle aujourd'hui d'écriture et de pro-gramme à propos des processus les plus élémentaires de l'information dans la cellule vivante. Enfin, qu'il ait ou non des limites essentielles, tout le champ couvert par le programme cybernétique sera champ d'écriture.«[103]

In dem Moment, in dem Derrida eine Wissenschaft von der Schrift verkündet, ist die Schrift so allgegenwärtig geworden, dass sie nichts mehr mit sich selbst zu tun hat, nichts mehr mit Schriftlichkeit und Schreiben – als in Opposition zur Mündlichkeit. Es ist das Ende der Schrift und des Schreibens: Für die Genetik, und insbesondere für die Neurobiologie, spielt Schreiben und Schrift, Inschrift, Einschreibung, Spur etc. immer weniger eine explikatorische Rolle. Malabou, die sich mit der Neurobiologie beschäftigt, attestiert, dass »neuronal configurations, network formations, emergences of images« eine größere Rolle spielen. Und auch in der Kybernetik »the program is no longer even the master word.«[104] Schriftlichkeit ist folglich aber auch keine Programmierung. Programm und Programmierung gehören noch dem Paradigma der Schrift an. So muss, wie Derrida selbst gesehen hat, die Grammatologie zwangsläufig scheitern, weil das Scheitern bereits der Grammatologie eingeschrieben oder eben einprogrammiert war.[105]

Was ist also mit Schriftlichkeit überhaupt noch anzufangen? Malabou wählt den Weg über die Neurobiologie hin zu einem neuen, von Hegel informierten Materialismus, den sie mit dem Begriff »Plastizität« überschreibt. Plastizität, so Malabou, soll Schrift und Schreiben als »motor scheme« ersetzen.[106] Und sie findet das Denken von Plastizität bereits in

---

103 Jacques Derrida: *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit 1967, 19.

104 Malabou: The End, 438.

105 Ebd., 432: »These statements clearly show that the ›failure‹ of grammatology was … programmed by grammatology itself.«

106 Ebd., 438: »We are witnessing a decline or a disinvestment of the graphic sign and graphism in general. Plastic images tend to substitute themselves for graphic images. Thus appears the necessity of constructing a new motor scheme, precisely that of plasticity.«

den Neurowissenschaften vorhanden, aber eben auch in der Rückschau auf Hegel sowie bei Heidegger und dann eben Derrida und einem anderen ›postmodernen‹ Denker: Lyotard.[107] Das Plastische ergänzt das Graphische. Dabei ist aber auch Plastizität nur ein »supplement«, wie Malabou erklärt.[108] Worum es ihr geht, ist die Modifikation von Schrift und Schreiben, jedoch nicht im Paradigma eines Zurück-Schreibens, einer Rück-Schrift, die nur ein Rückschritt sein kann.

Und weil in Schreiben und Schrift das Nicht-Schreiben, die Nicht-Schrift bereits enthalten ist, existiert auch in der Plastizität das Graphische und das Nicht-Graphische. Ihr Befund lautet:

> »There is in fact a power of fabrication of meaning that exceeds the graphic sign. The constitution of writing as a motor scheme is the result of a power of transformation of which grammatology is perhaps only an occurrence. There is always something other than writing in writing.«[109]

Und dieses Andere des Schreibens und der Schrift ist die Nicht-Schrift, das Nicht-Schreiben, »its plastic part, which interrupts the trace of the trace to substitute for it for an instant the formation of the form. The definition of writing as supplement would imply then a supplement of the meaning of writing.«[110] Die Modifzierbarkeit von Schrift und Schreiben heißt, laut Malabou, Plastizität.[111] Kann Plastizität etwas mit Schriftlichkeit zu tun haben? Aus materialistischer Perspektive vielleicht schon. Plastizität ist nämlich, was die Neurobiologie sichtbar machen kann, nämlich »both the topology of nerve connections and the journeys of their corresponding impulses. The result of this double coding is called the graph.« [112] Dieser Graph ist aber keine Schrift, nichts Geschriebenes, er kann weder gedruckt noch reduziert werden: »Instead, the metaphor used is the geographic or political metaphor of assemblies, forms, or neuronal populations.«[113]

107 Malabou bezieht sich dabei auf Lyotards Buch *Discourse, Figure* (1971).
108 Ebd., 441.
109 Ebd., 439.
110 Ebd., 437.
111 Ebd., 434.
112 Malabou: *Plasticity*, 60.
113 Ebd.

7. Perspektiven

Da auch Schriftlichkeit in gewisser Weise nicht Schrift ist, ließe sich dann Schriftlichkeit als plastisches Netzwerk von Schrift verstehen? Die Metapher, den Text als Gewebe zu beschreiben, ist alt, aber kann Text bzw. Geschriebenes auch plastisch als sensorisches Spinnennetz gedacht werden?

Sobald eine Leserin an einer Stelle im Text ansetzt, wird sich das schriftliche Netz bewegen, beugen, biegen wie ein Spinnennetz und dabei Signale an alle Teilstücke des Textes senden, und dieses – entsprechend der Funktion neuronaler Netze – verändern.[114] So ergeben sich bei jeder weiteren sensorischen Interaktion neue Interpretationen des Texts. Ist die Leserin dabei die Spinne oder ist die Spinne das Zentrum des Textes? Beides. Der Tod des Autors/ der Autorin und die Geburt des Lesers/ der Leserin lassen sich dahingehend ausdeuten, dass Input und Output sich gegeneinander verschieben lassen. Es geht dabei um das Spiel von Lücken, die Form annehmen: Wo vorher keine Verbindung war, nehmen Verbindungen Formen an. Plastizität formt, anstelle zu schreiben.[115] Es bezeichnet eine materielle Organisation von Denken und Sein. Und für Malabou ist klar, die Dekonstruktion so in einen neuen Materialismus überführen zu können.[116] Am Ende der Grammatologie erscheint eine neue Perspektive: für diesen Band Schriftlichkeit, für Malabou Plastizität.

Malabou zeigt sich dadurch als Autorin und Denkerin des *New Materialism*, insofern sie einen neuen Blick auf die Materialität von Schrift und Schreiben wirft.

Christian Metz etabliert ein diffraktives, verschränktes Lesen.[117] Er entwickelt in Bezug auf zeitgenössische Poesie und unter Rückgriff auf die neumaterialistischen Überlegungen Karen Barads eine ähnliche Praxis des Lesens und Schreibens von Poesie, wie sie Lyotard in Bezug auf das Bild konzipiert. Die Ineinander-Verschränkung oder Intra-Aktion lässt Grenzen nicht etwa verschwinden, sondern betont das Ineinanderübergehen von »Buch/Schrift und Leser/Gehirn«.[118] Barads Theorie lässt sich ohne Weiteres an das Konzept von Derridas *la dissémination* oder eben Lyotards Verständnis anschlie-

114 Malabou: The End, 440.

115 Malabou: *Plasticity*, 60.

116 Ebd., 61.

117 Christian Metz: *Beugung. Poetik der Dokumentation*. Berlin: Verlagshaus Berlin 2020, 32.

118 Ebd.

ßen, wenn es um die Materialität des Textes geht. Gleichzeitig wendet sich die Diffraktion explizit vom Paradigma der Reflexion und damit einer ganzen kritischen Theorie ab, die die westliche Theorie lange Zeit, spätestens seit Sokrates' Implementierung der Schriftlichkeit in die Mündlichkeit, prägte und dominierte.

Für Barad wurde dem *linguistic turn* zu lange und zu viel Aufmerksamkeit geschenkt.[119] Vernachlässigt worden sei die Materialität. Auch sie, nicht so explizit wie Malabou, aber in die gleiche Richtung weisend, postuliert ein Ende der Grammatologie. Nicht alles ist Sprache. Sprache dagegen ist Teil der Materialität. Durch die radikale Poesie, so Lyotard vor Barad und Metz, »exhibe qu'il y a du sensible en puissance dans le sensé.«[120] Aber aus welcher Materie besteht nun die Schrift? »Oû est-il logé?«, fragt Lyotard und fährt fort: »Pas directement dans la ›matière‹ des mots (quelle est-elle juste? Leur figure écrite, imprimée? Leur sonorité? La ›couleur‹ des lettres?), mais dans leur arrangement.«[121] Was für Derrida die Dissemination oder bei Barad die Diffraktion darstellt, ist für Lyotard die Dispersion.[122]

Dispersion, Dissemination und Diffraktion sind die neuen Formen einer neu-materialistischen Interpretation von Schriftlichkeit, die Schrift, Schreiben und Lesen intra-agieren lassen: Ihre Denkfiguren sind Form und Figur.

Wie sähe also eine Wissenschaft der Schriftlichkeit aus? Lässt sich die Grammatologie zu einer Gramma-ontologie verschieben? Hilft dafür der *New Materialism*, wie er bei Malabou über die Neurobiologie[123] oder bei Karen Barad über die Quantenphysik[124] in die Dekonstruktion zurückgeführt wird? Wie verändert das den Blick auf Schreiben, Schrift und Sprache?

Schon bei Kittler war der Wunsch nach einer neuen Alphabetisierung zu hören, die sich nun nicht mehr nur mit dem phonetischen Alphabet, sondern auch mit dem Code der Computer beschäftigt. Der *New Materialism* erweitert diese Perspektive auf alle Lebensbereiche. Auf das Ende der Grammatologie zu reagieren, heißt mit einer Vielzahl an Alphabetisierungen zu reagieren.

---

119 Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Übers. von Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp 2012, 7f.

120 Lyotard: *Discourse, Figure*, 69.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Vgl. Clayton Crockett: *Derrida after the End of Writing Political Theology and New Materialism*. New York: Fordham UP 2018. Darin das Kapitel 7: Deconstructive Plasticity. Malabou's Biological Materialism, 109–121.

124 Vgl. Ebd., Kapitel 8: Quantum Derrida: Barad's Hauntological Materialism, 121–138.

Im Zeitalter des Anthropozäns zu leben, bedeutet für viele Theoretiker:innen neue Formen der Literarisierung zu thematisieren: »civic literacy, economic/financial/algorithmic literacy, and environmental literacy (also known as eco-literacy).«[125] In *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism* beschreibt Graham Harman den Bezug der Object-Oriented Ontology zur Literatur. Für Harman sind Texte Objekte, die sich weder auf ihre Einzelteile (undermining) reduzieren lassen noch auf das menschliche Bewusstsein hin aufgelöst werden können (overmining).[126] Welche Rolle spielt dabei Schriftlichkeit? Harman schreibt:

> »We can add alternate spellings or even misspellings to scattered words earlier in the text, without changing the feeling of the climax. We can change punctuation slightly, and even change the exact words of a certain number of lines before ›beauty is truth, truth beauty‹ begins to take on different overtones. In short, we cannot identify the literary work with the exact current form it happens to have.«[127]

Diese praxeologische These fordert uns heraus, über Schriftlichkeit, nicht über Schrift als statisches Modell nachzudenken. Unter dem Aspekt der Schriftlichkeit erst hat diese Perspektive eine Konsequenz, nämlich, dass Texte widerständig sind – auch gegen ihr eigenes Geschrieben-Sein. So weit ist die Object-Oriented Ontology nicht von dem, was Roland Barthes in *S/Z* beschreibt, entfernt. Der Unterschied ist, dass es nicht mehr (nur) um Sprache geht, sondern um Objekte (auch, wenn sie aus Sprache/Schrift bestehen).[128]

Auch der Sammelband *How Literature Comes To Matter. Post-Anthropocentric Approaches to Fiction* lotet den Zusammenhang von Literatur, Materialität, nicht-menschlichen Aktanten und ihrer Rolle für das Anthropozän aus. »Mattering«, im Sinne von Materie-Werden, lässt sich an das prozessontologische Konzept Schriftlichkeit anschließen. Dabei wird Materialität nicht als ein

---

125 Evelien Geerts / Iris van der Tuin: Literacy & Agential Literacy. In: https://newmaterialism.eu/almanac/l/literacy-agential-literacy.html(16.03.2022)

126 Graham Harman: The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism. In: *New Literary History* 43.2 (2012), 183–203, hier: 200.

127 Ebd., 201.

128 Vgl. Crockett: *Derrida*, 82: »OOO, as we have seen, wants to shift philosophy's focus from language and subjectivity to objects.«

»unformed flux« verstanden, sondern als »physiography«.[129] Auch Schriftlichkeit meint keinen unformatierten Fluss, gerade weil Schriftlichkeit durch Schrift und Grammatik, bereits formatiert ist. Interessant ist die Rückkehr zu einer Variation der ›-graphy‹, hier einer »Physiography«. Das »motor scheme« Grammatologie arbeitet weiter – mit einer kleinen Verschiebung: »human writing becomes a decentred part of nature's writing itself«.[130]

Dass nicht-menschliche Entitäten wie menschliche schreiben, das postuliert auch Sjöbarg: »wenn die materie selbst des sinns fähig ist, gibt es keinen zwingenden grund, zwischen den hervorbringungen der dichter, des steins, des flusses oder der luft, als ebenbürtige artikulationen des gemeinsamen, zu unterscheiden.«[131] Und Andreas Weber konzipiert eine Biopoetik im Zeichen einer poetischen Objektivität.[132] Das Ziel dieser Theorien ist, die Schrift, das Lesen und Schreiben auf eine neue, andere Art und Weise zu verstehen. Claire Colebrook spricht sich dafür aus, Lesen und Schreiben als »modes of mapping« zu verstehen.[133] Vicky Kirby konzipiert – im Anschluss an Lyotards Bildtheorie – das »Hologram«.[134] Ihr geht es dabei um den Körper und das, im phänomenologischen Sinne, »Fleisch«. Was Stingelin noch in Bezug auf Lichtenberg voneinander getrennt betrachten konnte, nämlich Schreibender und Schreibgerät, Subjekt und Objekt,[135] entpuppt sich nicht als ein Entweder-Oder »poetische[r] Autonomie«,[136] sondern als Ko-Autorschaft von Körpern unterschiedlicher Materialitäten.

---

129 Timothy Morton: Afterword: Woodenness – The (Palm) Heart of the Matter. In: Sten Pultz Moslund / Marlene Karlsson Marcussen / Martin Karlsson Pedersen (Hg.): *How Literature Comes to Matter. Post-Anthropocentric Approaches to Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP 2021, 257–265, hier: 259.

130 Sten Moslund / Marlene Marcussen / Martin Pedersen: Introduction. In: Dies. (Hg.): *How Literature Comes to Matter. Post-Anthropocentric Approaches to Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP 2021, 1–27, hier: 2.

131 Sjöberg: *allmaterie* 2020, 124.

132 Andreas Weber: *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*. Berlin: Matthes & Seitz [2]2018.

133 Claire Colebrook: Foreword. In: Diana Masny / David R. Cole (Hg.): *Mapping Multiple Literacies. An Introduction to Deleuzian Literacy Studies*. London and New York: Continuum 2012, vii-xii, hier: xi.

134 Vicky Kirby: Telling Flesh. The Body as the Scene of Writing. In: *Figurationen. Gender – Literatur – Kultur. Körper/Zeichen Body/Signs* 19.2 (2018), 65–80.

135 Stingelin: UNSER SCHREIBZEUG, 293f.

136 Ebd., 293.

8. Kein Ende in Sicht

Hologramme, Pseudogramme, Kryptogramme – die Schrift ist nicht totzukriegen.

Neurobiologie und Quantenphysik kommen scheinbar ohne einen traditionellen Schreib- und Schriftbegriff aus. Sie verändern sogar das Denken und die Wahrnehmung von Schrift und Schreiben. Das Ende der Grammatologie ruft nach Antworten auf dieses Ende: Eine Antwort formuliert der *New Materialism*, aus dem heraus sich dieser Band konstituiert. Digitalisierung, Materialität und nicht-menschliche Aktanten spielen dabei eine entscheidende Rolle. Damit verändern sich auch das Subjekt und der Begriff von Autorschaft. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht sinnvoll, nicht die Schrift und das Schreiben, sondern die prozessuale Schriftlichkeit, das Werden der Schrift zu betrachten. Wir befinden uns, wie Roberto Simanowski schreibt, nun nicht mehr im *linguistic turn*, sondern bereits im *performative turn*.[137] Sehen oder Lesen, das ist hier – mit Blick auf Lyotard – auch eine Frage der digitalen Schriftlichkeit.[138]

Deshalb beginnt der Sammelband auch mit zwei Beiträgen zu dieser digitalen Schriftlichkeit. Julia Nantke gibt einen grundlegenden Einblick in das, was digitale Schriftlichkeit sein kann. In ihrem Beitrag *Normalisierung als Bedingung von Schriftlichkeit am Beispiel digitaler Repräsentationen von Schrift* verhandelt sie die verschiedenen Gestalten der Schrift im Digitalen und beschreibt XML als Grammatik digitaler Schriftlichkeit. Sie macht Normalisierungsprozesse zum Beispiel hinsichtlich der Orthografie sichtbar, lotet das Zusammenspiel von nicht-menschlichen und menschlichen Aktant:innen aus und entwickelt so eine heuristische Herangehensweise an digitale Schrift.

Wiebke Vorrath widmet sich in ihrem Beitrag *Unter der Oberfläche? Programmierte Schriftlichkeit in digitaler Lyrik* poetischen und poetologischen Verfahren digitaler Schriftlichkeit. Dabei fokussiert sie die digitalen Bedingungen von digitaler Lyrik, das ist der Sourcecode, die Programmierung. Sie stellt auch die Frage, wer Gedichte schreibt, der Computer, das Programm oder eine Autorin? Insbesondere der Quellcode und dessen schriftliche Agentialität spielen eine entscheidende Rolle und werfen die Frage nach einer neuen

---

137 Roberto Simanowski: *Textmaschinen – Kinetische Poesie – Interaktive Installation. Zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien*. Bielefeld: transcript 2012, 6.

138 Ebd., 15.

Lesekompetenz auf, nämlich der Lesekompetenz, eben diese Quellcodes zu verstehen, zu deuten und zu reflektieren.

Dass Schriftlichkeit auch etwas mit Gender zu tun hat und gerade in den klassischen Schriftdiskursen von patriarchalen Strukturen geprägt ist, betonen die Beiträge von Lena Eckert, Oliver Ruf und Jayrôme C. Robinet.

Lena Eckert lotet in ihrem Beitrag *Wor(l)ding:* doing academia *in queer-feministischen Schreibkollaborationen* die Potenziale kollaborativen Schreibens in Bezug auf patriarchale Machtstrukturen im akademischen Feld aus. Dabei berücksichtigt sie nicht nur menschliche Aktant:innen, sondern auch nicht-menschliche wie das Schreibwerkzeug, die Schreibräume etc. Indem sie das Konzept *worlding* anwendet, erschreibt der Beitrag eine kritische Perspektive auf Diskriminierung im akademischen Schreiben.

Oliver Ruf arbeitet in seinem Beitrag *Die Schriftlichkeit der Medusa: Insistierungen (Cixous – Derrida)* die schriftlichen Praktiken bei Hélène Cixous heraus: spezifische Interpunktion, eigener Rhythmus, Unübersetzbarkeit bei gleichzeitigem sich selbst Übersetzen-Wollen und vor allem das Insistieren eröffnen Dissonanzen von »Medusa« und »die Frau« in Bezug auf Schreiben und Schriftlichkeit. Cixous stellt das Sehen, Blicken und Starren gegenüber den taktilen Praktiken des Schreibens zurück, um letztere besonders hervorzuheben. So wird die Dynamik des Schreibens/Sprechens gegenüber der versteinerten oder verkrusteten Seite der Schrift betont. Sie invertiert den Logophonozentrismus über das taktile Schreiben in eine Emanzipation des Sprechens. So verwandelt sich auch Derridas deiktisches »Monster« in ein tastendes oder fühlendes, die Materialität der Schriftlichkeit adressierendes Wesen.

Am Übergang von der Frage nach dem Geschlecht des Schreibens und einer Intraaktivität, das heißt einer insbesondere von der Theorie Karen Barads inspirierten Auseinandersetzung mit Schriftlichkeit, steht Jayrôme C. Robinets Beitrag *›Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‹ alias ›Das queere Leben der Anagramme‹*. Im Rückgriff auf Ferdinand de Saussures unvollendete Überlegungen zum Anagramm sucht der Beitrag mittels des Konzepts von Intraaktion anagrammatische Strukturen zu interpretieren. Ziel ist dabei, das queere Potenzial einer anagrammatischen Praxis auszuloten und auf Schrift, Sprache und ihre Konstitution anzuwenden.

Florian Scherübl widmet sich in seinem Beitrag *Einschreibungen. Wissenschaftliche Gegenstandskonstitution als ethischer Akt bei Jacques Derrida und Karen Barad* dezidiert der Herkunft von Barads Theorie aus dem Geiste der Dekonstruktion. Der Fokus liegt dabei auf der Wechselwirkung von Quantenphysik und Derridas Konzept der Hantologie. Dass Schrift und demnach Schriftlich-

keit eine ethische Dimension besitzen, wird nicht nur in der Genealogie von Dekonstruktion und agentiellem Realismus, sondern gerade in ihren Differenzen sichtbar.

Julian Polberg wendet mit seinem Beitrag *Wahrnehmung und Gebrauch unlesbarer Schrift in der modernen bildenden Kunst* den Blick von einer theoretischen Auseinandersetzung auf eine praktische Anwendung. Der Beitrag erforscht den Zusammenhang von Unlesbarkeit und Schriftlichkeit. Anhand von Arbeiten von Wassily Kandinsky, Paul Klee, Henri Michaux und Cy Twobly stellt der Beitrag die Zusammenhänge von Materialität und Schriftlichkeit aus. Dabei geht es nicht um eine Entzifferung, sondern um eine genuine Ästhetik eines »asemic writings«, bei der es nicht mehr um das Verstehen, sondern nur noch um das Betrachten gehen kann.

Die Frage nach der Materialität der Schriftlichkeit wird zugespitzt in den folgenden Beiträgen verhandelt. Jodok Tröschs Beitrag *Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten* beschäftigt sich mit der Fiktionalisierung der Unlesbarkeit von Schrift. Der Beitrag untersucht drei sogenannte Editionsszenen, nämlich den Abdruck von ›Fanfreluches antidotées‹ in François Rabelais' und Johann Fischarts Versionen des *Gargantua* (1534/1575), Kater Murrs Spuren in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten* (1820) und den Roman *S.* von J.J. Abrams und Doug Dorst (2013). In allen drei Texten geht es um eine Intraaktion bzw. eine Intra-Textualität von Materialien, nicht von Zitaten. So eröffnet der Beitrag eine andere Perspektive auf die Materialität des ›Buches‹.

Nishant K. Narayanan analysiert im Beitrag *Zwischen Sprachstruktur und Sprachsinn – Fremdheit als schriftliche Aktantin bei Yoko Tawada* die Schriftreflexion der deutsch-japanischen Autorin Yoko Tawada, ausgehend vom Verfremdungspotenzial von Schriften. In Tawadas literarischen Arbeiten spielt die Alterität von Schrift bzw. von Graphemen ein wichtiges Movens, um über Mehrsprachigkeit und Mehrschriftlichkeit nachzudenken. Die Entautomatisierung der Wahrnehmung des lateinischen Alphabets führt bei ihr dazu, den Zeichen eine eigene Handlungsmacht zuzuweisen und die gewöhnlich bedeutungslose Materialität der Schrift zu semantisieren.

Julia Dettke untersucht in ihrem Beitrag *Festschreiben und Freisprechen? Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrie und Metafiktionalität bei Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau* die Machtasymmetrien, die infolge von Schrift- und Schreibkompetenz in literarischen Texten verhandelt werden. Untersucht werden Denis Diderots *Jacques le fataliste et son maître* (1796), Alessandro Manzonis *Die Brautleute* (1827) und *Geschichte der*

Schandsäule (1842) sowie Patrick Chamoiseaus *Solibo Magnifique* (1988). Die ausgewählten Texte widmen sich auf je unterschiedliche Weise der Macht von Schrift und Sprache, stellen die Frage nach den subversiven Potenzialen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

Dass auch Subjekte und Subjektivität von Schrift nicht unberührt bleiben, zeigt der Beitrag *Die Unterschrift verweigern? Überlegungen zur Agentialität der Signatur* von Tilman Richter. Der Beitrag fragt nach der Agentialität von Unterschrift, also nach der Wirkmacht des handschriftlichen Kennzeichnens des Subjekts. Anhand des sogenannten *loyalty oath* und der Verweigerung der Unterschrift Ernst Kantorowicz' sowie der Bedeutung der Unterschrift für die 68er-Bewegung und ihr akademisches Gegenüber, die kritische Theorie, zeigt der Beitrag die politische Dimension der Handschrift als Bekenntnis und die damit verbundenen Praktiken der Subjektivierung auf.

Sergej Rickenbachers Beitrag *Reading the writings. Das Erbe von Derridas Schriftlichkeit in Rheinbergers historischer Epistemologie und Latours Akteur-Netzwerk-Theorie* analysiert zum Abschluss dieses Bandes einen Aspekt des »motor schemes« Schrift. Dabei fragt der Beitrag nach der Rolle Derridas für wissenschaftstheoretische Überlegungen. Sowohl bei Rheinberger als auch bei Latour lassen sich Bezüge zur Schriftlichkeit finden; sie stellen aber nicht mehr die dominante Matrix des Denkens dar. Die Theorien lösen sich vom Paradigma und der Denkfigur der Schrift, finden jedoch noch keine Alternative. Sie markieren viel eher einen Schnitt oder einen Riss in der Theorie.

***

Der Band geht auf einen Workshop zurück, der am 18.6. und am 25.6.2021 online an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf stattfand. Die Herausgeber danken der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf für die großzügige Förderung der Open-Access-Publikation. Für die Endkorrekturen danken wir Vanessa Grömmke, Magnus Nagel und Lena Reinhardt.

Normalisierung als Bedingung von Schriftlichkeit am Beispiel digitaler Repräsentationen von Schrift

Julia Nantke

1. Schriftlichkeit und Normalisierung

Das vielleicht grundlegendste Ziel von Schriftlichkeit besteht im Hervorbringen einer Kommunikationssituation, an der mehrere menschliche und nichtmenschliche Aktant:innen beteiligt sind: Sender:innen und Empfänger:innen der schriftlichen Botschaft, Schreibmaterialien und Beschreibstoffe, ggf. Bot:innen, Übermittlungsdienste und/oder mediale Ausgabegeräte.[1] Dafür, dass dieses Ziel der Herstellung eines Akteur:innen-Netzwerks via Schriftlichkeit funktionieren kann, stellen Normalisierungen auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Ermöglichungsbedingung dar. Denn Normalisierungen bilden die Grundlage für den von Sybille Krämer und Rainer Trotzke im Zusammenhang mit dem Phänomen der Schriftbildlichkeit beschriebenen »›mechanischen Kern‹ im Schriftumgang«.[2] Die von Krämer und Trotzke anknüpfend an die linguistische Konzeptualisierung von de Saussure

1 Indem Beschreibstoffe, Schreibutensilien und Ausgabegeräte gleichermaßen als Aktant:innen von Schriftlichkeit perspektiviert werden, ist ebenfalls einer monologische Kommunikationssituation, etwa in einem Tagebuch, bzw. das Fehlschlagen oder die bewusste Manipulation von Kommunikation impliziert. Vgl. zu den »Funktionen der Schrift« differenzierend im Hinblick auf Kommunikation, Auslegbarkeit, (Un-)Lesbarkeit Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit: historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München: Wilhelm Fink 1995, 474–480. Zur Vorstellung des Zusammenwirkens von menschlichen und nicht-menschlichen Aktant:innen in dynamischen Akteur-Netzwerken vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [4]2017, insbes. 121–124.

2 Sybille Krämer / Rainer Trotzke: Einleitung. In: Dies. / Eva Cancik-Kirschbaum (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie 2012, 13–35, hier: 21.

herausgestellte Bedeutungsneutralität der Buchstaben bei gleichzeitiger »Bezugnahme auf etwas Außersprachliches« als Garant für die »Interpretierbarkeit«[3] der Schrift funktioniert auf der Basis von Normalisierungen, die ein stabiles Set an diskreten Einheiten sowie die Regeln für deren dynamische Rekombinierbarkeit definieren.

Normalisierungen der Orthografie, der Grammatik und des Schriftbildes sind einerseits dem diskursiv-massenhaften Einsatz von Schrift vorgängig – sei es zur Verbreitung von Texten oder zur Darstellung mathematischer Formeln. Sie bestimmen damit den Möglichkeitsraum für die schriftliche Darstellung z.B. in einer wissenschaftlichen Abhandlung, in einem Geschäftsbrief oder einem Sitzungsprotokoll, die jenseits ihrer orthografischen und grammatikalischen Korrektheit ebenfalls nach bestimmten Regeln schriftbildlich strukturiert sein müssen, um in ihren jeweiligen kommunikativen Absichten funktionieren zu können. Andererseits ermöglichen Normalisierungen auch die individuelle Operationalisierung der Schrift im Scheiben, indem sich diese stets auf der Folie einer Norm vollzieht. Explizite Abweichungen wie sie in literarischen Texten seit *Tristram Shandy* Tradition haben,[4] sowie individuelle Schreibweisen in Tage- oder Notizbüchern lenken den Blick dezidiert auf die Ebene der Schriftlichkeit und das Verhältnis von Schrift, Geschriebenem und Schreibendem. Normalisierungen sind somit die zentrale Voraussetzung für das der Schriftlichkeit innewohnende explorative Potenzial sowie für die interpretierende Rückübersetzung in etablierte, generische Formate, z.B. in der Edition eines Werkmanuskripts oder Notizbuchs.

Im Folgenden geht es explizit um ›Normalisierung‹, das heißt um Phänomene, bei denen wie soeben beschrieben, eine Norm bereits vorausgesetzt ist. Während mit dem Begriff der ›Normierung‹ zunächst die Etablierung einer Norm bezeichnet ist, sollen in diesem Beitrag Prozesse der Anpassung an vorgängige Normen, an eine bereits existierende Normalform beschrieben werden, die in den diskutierten Beispielen digitaler Schriftlichkeit maßgeblich aufgrund des Ziels der maschinellen Prozessierbarkeit gesetzt sind.

Anhand der bislang genannten, zunächst rein analogen Beispiele wird bereits der Einfluss der jeweiligen Medialität auf die Zurichtung von Schriftlichkeit deutlich: Ob Schrift in Form eines handschriftlichen Manuskripts, als gedrucktes Buch oder in einer digitalen Infrastruktur entsteht, verbreitet

3 Krämer / Trotzke: Einleitung, 21.

4 Vgl. Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, 60.

und gelesen wird, hat einen entscheidenden Einfluss auf die jene Praktiken des Lesens, Schreibens etc. determinierenden Normen. Für eine Buchpublikation bestehen diese bspw. in der Normalisierung des Schriftbildes – ganz grundlegend in der Wahl eines bestimmten Schriftfonts und Durchschusses, der Repräsentation als Textblock – sowie der Notwendigkeit, jegliche textuelle Dynamik auf eine lineare Abfolge gleichgroßer, durchnummerierter Seiten abzubilden, wobei die bereits anzitierten avantgardistischen Ausnahmen selbstverständlich diese Regel bestätigen. Schriftlichkeit als Vorbedingung von Schreiben ist also medial determiniert.

Gleichzeitig sind die medial vermittelten Praktiken des Schreibens und Lesens, des Arbeitens und Umgehens mit der Schrift der Fluchtpunkt, auf den die Ausgestaltung der verschiedenen Medienformate jeweils zielt: Das Buch als »perfekte Lesemaschine«[5] zielt ebenso darauf, die Kommunikation zwischen Text und Lesenden möglichst störungsfrei und komfortabel zu organisieren wie eine Webseite – wenn auch mit anderen Mitteln und potenziell im Rahmen einer sich wandelnden Interpretation dessen, worin störungsfreie Kommunikation besteht.

Im Folgenden stehen eben jene Wechselwirkungen zwischen Schriftlichkeit, Medien und Praktiken des Schreibens und Lesens im Fokus, wobei gezeigt werden soll, auf welchen Ebenen diese im Bereich digitaler Schriftlichkeit über spezifische Normalisierungen vermittelt werden, welche die Merkmale digitaler Schriftlichkeit sowie die daran geknüpften Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Aktant:innen prägen.

2. Digitale Schriftlichkeit

Die auf dem mechanischen Kern skripturaler Praktiken basierende Übersetzbarkeit – zwischen Schriftzeichen sowie zwischen Schriftzeichen und Ziffernzeichen – bildet nicht nur die Grundlage für analoge Transformationsprozesse, sondern ist ebenfalls die Basis von Übersetzungen zwischen analogen und digitalen Medienformaten wie z.B. der Repräsentation von Handschriften in einer digitalen Edition. Gleichzeitig ist jene Übersetzbarkeit die entscheidende Voraussetzung für digitale Schriftlichkeit *per se*. Die zentrale

5 Roland Reuß: *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches*. Göttingen: Wallstein 2014.

Leistung des »Computer[s] als Schriftmaschine«[6] besteht nämlich – so lässt sich im Anschluss an Krämer und Trotzke feststellen – darin, Zeichenformate ineinander übersetzen zu können.[7] Auf der Grundlage solcher Transformationsprozesse erreichen Computerprogramme und Algorithmen mittlerweile eine Verarbeitungsleistung, welche die vom Menschen durch den manuellen Einsatz von Schreib- und Denk-Werkzeugen wie Hand, Stift, Papier, Rechenschieber etc. erreichbare weit übersteigt. Dieses gesteigerte Potenzial der digitalen Schriftlichkeit geht mit spezifischen Bedingungen der Normalisierung einher, die sich auf alle Ebenen digitaler Schriftlichkeit auswirken. Sie betreffen entsprechend auch die Übersetzungsprozesse zwischen vormals analogen Medien – gedruckten Büchern, Handschriften oder Typoskripten – und digitalen Repräsentationen, mit denen wir aktuell und zunehmend in den Literaturwissenschaften vielfach umgehen. Anhand von Beispielen der digitalen Repräsentation von Schrift werden im Folgenden die Auswirkungen digitaler Medialität auf verschiedene Ebenen von Schriftlichkeit dargestellt. Die dabei zutage tretenden Formen der Normalisierung erzeugen – so die These – digitale Schriftlichkeit im Zusammenspiel menschlicher und technisch-maschineller Aktant:innen.

Um dieser These nachzugehen, werden drei Ebenen unterschieden und nacheinander betrachtet: 1) die Gestalt der ›Schrift an sich‹, 2) XML als digitale Grammatik sowie 3) spezifische Formen der expliziten Normalisierung von Orthografie und Grammatik im Rahmen digitaler Schriftlichkeit.

2.1 Schriftbild, Textstring, Wortwolke: Gestalten von Schrift im Digitalen

Zwar besteht im Digitalen die Möglichkeit, analoge Schriftbildlichkeit in Digitalisaten von Handschriften und Drucken zumindest auf der visuellen Ebene originalgetreu in Form digitaler Faksimiles abzubilden. Allerdings handelt es sich hierbei zwar für den menschlichen Betrachtenden um Schrift, für ein Computerprogramm aber lediglich um digitale Bilder mit verschiedenfarbigen Pixeln. Zur digitalen, d.h. maschinenlesbaren Schrift wird der Text erst in Form einer Folge alphanumerischer Zeichen, als linearer Textstring also,

---

6 Krämer / Trotzke: Einleitung, 22.

7 Ebd. steht »Medienformate ineinander übersetzen zu können«. Das ist evtl. die Konsequenz der Übersetzbarkeit von Zeichenformaten. Gegenstand der Übersetzung sind m.E. aber die Schrift-Zeichen, nicht die Medienformate.

der möglichst nach der verbreitetsten Normalform, dem Unicode codiert ist (für westliche Schriften in der Regel in UTF-8). Um digitale Bilder in digitale Schrift umzuwandeln, können allerdings durchaus maschinelle ›Leser‹ in Form von OCR- bzw. HTR-Algorithmen[8] eingesetzt werden, die darauf trainiert sind, Druck- oder Handschriften aus einem Bilddigitalisat auszulesen. Hierbei handelt es sich um eine Übersetzungsleistung, die auf der Basis von menschlichem Input bestimmte Pixelkombinationen auf dem digitalen Bild einem diskreten Buchstaben zuordnet. Als maschinenlesbarer Text fungiert anschließend nur noch dieser abstrahierte Zeichenwert. Der computationell prozessierbare Textbegriff ist deshalb auf einen kleinen Ausschnitt des weiten literaturwissenschaftlichen Bedeutungsfeldes um den Terminus ›Text‹ reduziert.[9] In dieser Reduktion besteht die eigentliche Gestalt digitaler Schriftlichkeit, bei der eine eindeutige Identifikation der Zeichen sowie eine stabile Übersetzungsleistung zwischen verschiedenen Computerprogrammen garantiert ist.[10] Im Zuge dieser Normalisierung verliert die digitale Schrift gerade bestimmte Eigenschaften, durch die sich analoge Schriftlichkeit auszeichnet. Dies gilt zentral für die visuelle Ausdrucksdimension. Im Unicode wird nämlich nur das abstrakte Zeichen, nicht aber eine typografische oder skripturale visuelle Ausdrucksdimension codiert. »<A> indiziert nur noch den ersten Buchstaben in einem Alphabet oder das Zeichen mit dem (dezimalen) Index 65 in einer ASCII-Tabelle«.[11] Die unauflösliche Verschränkung von Schriftbild und Textsemantik, die seit dem *material turn* in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit gerückt ist, ist also gerade kein Teil digitaler Schriftlichkeit. Denn von den maschinellen Aktant:innen prozessiert

---

8 OCR steht für Optical Character Recognition und bezeichnet die Transformation von gedruckter Schrift in digitale Schrift. HTR steht für Handwritten Text Recognition und bezeichnet entsprechend die maschinell erzeugte Digitalisierung von Handschriften.

9 Vgl. dazu Fotis Jannidis: Methoden der computergestützten Textanalyse. In: Vera Nünning / Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Methoden – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler 2010, 109–132, hier: 116f.

10 Vgl. hierzu genauer Marcus Wulftange: Zeichensätze und Zeichencodierungen, http://webkrauts.de/artikel/2006/zeichensätze-und-zeichenkodierungen (14.11.2021).

11 Jörg Pflüger: Wo die Quantität in Qualität umschlägt. In: Martin Warnke / Wolfgang Coy / Georg Christoph Tholen (Hg): *HyperKult II. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien*. Bielefeld 2005, 27–94, hier: 57. Pflüger beschreibt diesen Vorgang ebenfalls im Sinne einer »normalisierenden Diskretisierung«, bezeichnet allerdings im Gegensatz zu der hier getroffenen Differenzierung die digitalisierte Schrift als »normierte« (vgl. ebd., 56f.).

wird nur der alphanumerisch codierte Textstring. Dass es sich bei Unicode um ein Schriftformat zur Kommunikation zwischen maschinellen Leser:innen handelt, wird bereits daran deutlich, dass die menschlichen Lesenden diesen so gut wie nie zu sehen bekommen und auch kaum lesen könnten. Die Buchstaben-, Zahlen- und Zeichenfolgen des Unicode folgen keiner für Menschen semantisierbaren Logik wie etwa die mit bestimmten Lauten verbundenen Zeichen des Alphabets, sondern sie resultieren aus einem rein tabellarischen Raster.[12] Sichtbar wird diese maschinenlesbare Codierung auf der für die menschlichen Adressat:innen gemachten Textoberfläche vor allem, wenn ein Fehler auftritt und kleine Fragezeichen oder offensichtlich falsche Zeichenkombinationen ein (partielles) Fehlschlagen der Übersetzung zwischen Computerprogrammen anzeigen.

Auf der Basis des alphanumerischen Textstrings, dem die visuelle Oberfläche fehlt, entstehen allerdings neue Formen genuin digitaler Schriftbildlichkeit, die nun wiederum für die menschlichen Betrachtenden gemacht sind. Visualisierungstools wie Voyant[13] nutzen die universelle Übersetzbarkeit und maschinelle Prozessierbarkeit digitaler Schriftlichkeit, um für den Menschen anhand visueller Markierungen erfassbare und interpretierbare Übersetzungen maschinell errechneter Schriftmuster zu erzeugen. Welche Elemente der Visualisierung hierbei mit semantischen Informationen belegt wurden, kann durchaus variieren. Größe, Farbe und Nähe zueinander können Aussagen über Worthäufigkeiten und -verbindungen enthalten, allerdings sind die Visualisierungsmöglichkeiten insgesamt äußerst vielfältig und oszillieren im Fall der Voyant-Tools zwischen wissenschaftlicher Heuristik und künstlerischer Form. Digitale Visualisierungen können deshalb »Denkzeuge und Erkenntnismittel«[14] bilden. Dies setzt allerdings voraus, dass die Regeln der

---

12 Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass sich aus ihnen nicht dennoch bestimmte ›semantisierende‹ Interpretationen ableiten lassen. So bestehen die unterschiedlichen Zeichensätze des Unicode maßgeblich deshalb, weil in ihnen je nach Entstehungsort bestimmte Schriftzeichen nicht enthalten sind. So können im von der European Computer Manufacturers Association entwickelten Standard ASCII türkische, ungarische und tschechische Zeichen nicht vollständig verwendet werden und es gibt keine Repräsentation für das Euro-Zeichen (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/ISO_8859-1#Verwendung, 14.11.2021).

13 https://voyant-tools.org (14.11.2021).

14 So Sybille Krämer im Hinblick auf den Gebrauch von Diagrammen (Sybille Krämer: Zur Grammatik der Diagrammatik. Eine Annäherung an die Grundlagen des Diagramm-

Kombinatorik und Semantisierung, denen sie jeweils folgen, den Interpretierenden bekannt sind.

Gleichzeitig sind diese Formen der Schriftbildlichkeit – vergleichbar dem Buchdruck in einem bestimmten Verlag oder einer Reihe – gänzlich indifferent gegenüber den durch sie ausgedrückten ›Inhalten‹: Der konkret als Input genutzte Text bestimmt zwar die angezeigten Wörter und damit das konkrete Schriftbild, ändert aber nichts Grundsätzliches an der Funktionsweise der Schriftbildlichkeit.

2.2 XML als Grammatik digitaler Schriftlichkeit

Jenseits des reinen maschinenlesbaren Textstrings besteht mit XML bzw. TEI-XML ein spezifisches Format genuin digitaler Grammatik, welches dezidiert zur Semantisierung digitaler Schriftlichkeit eingesetzt wird und entscheidend an der Übersetzung analoger Schriftdokumente in den digitalen Raum teilhat. Gleichzeitig sind diese Übersetzungen durch die mit XML verbundenen Regeln einer spezifischen Norm unterworfen.

TEI-XML ist der derzeit gültige Standard, um möglichst viele der an einem Dokument als relevant erachteten Eigenschaften – Format, Struktur, Funktionen – maschinenlesbar zu markieren, um sie im Anschluss in einer Edition repräsentieren oder in einer maschinellen Auswertung weiterverwenden zu können. Ein solches Dokument kann entweder ›born digital‹, also unmittelbar für die Repräsentation am Computer entstanden sein, oder es handelt sich – wie insbesondere in geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen häufig der Fall – um das Digitalisat eines vormals analogen Dokuments, bspw. einer historischen Quelle oder eines literarischen Textes.

Im Zuge der XML-Codierung spalten sich die Schriftebenen wiederum auf in eine primär an die maschinellen Aktant:innen gerichtete Ebene mit maschinenlesbarem Markup und eine an die menschlichen Aktant:innen gerichtete Schriftoberfläche auf einem *Graphical User Interface* (GUI). XML-TEI fungiert dabei quasi als Übersetzerin, also als skripturale Aktantin, die zwischen der wissenschaftlichen Perspektive des forschenden Menschen und der Maschine als Repräsentations- und Analyseumgebung vermittelt, indem Dokumenteneigenschaften, die aus Forschenden-Sicht als relevant angesehen

---

gebrauches. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44, 176 [2014], 11–30, hier: 14).

werden, in maschinell interpretierbare Strukturen überführt werden. Insbesondere für Digitalisate besteht hierbei die Übersetzungsleistung maßgeblich darin, analoge Dokumenteneigenschaften möglichst adäquat in die maschinenlesbare Version zu überführen.

XML-TEI ist insgesamt ein sehr flexibler Standard, wie bereits die Benennung als *Extensible Markup Language* betont. Dies beinhaltet die Möglichkeit, individuelle Erweiterungen der annotierten Eigenschaften vorzunehmen.[15] Die digitale Grammatik gibt allerdings zwei Grundregeln vor, die wiederum an die Funktionslogik digitaler Schriftlichkeit geknüpft sind: erstens den Zwang zur expliziten und eindeutigen Zuordnung eines Textabschnitts zu einer Funktion, die in einer Annotation festgehalten wird, und zweitens die strikte Hierarchisierung von annotierten Textstrukturen, die aus dem OHCO-Dokumentenmodell resultiert, dem die Logik von XML folgt.[16] Beide Regeln sowie die damit verbundene ›Baukasten-Logik‹ verdeutlicht exemplarisch folgendes Zitat aus dem Kapitel *Letter Openers and Closers* der durch die TEI-SIG *Correspondence* herausgegebenen Online-Publikation *Encoding Correspondance*:

> »Letters and similar forms of written communication *typically* contain opening or closing passages which may include salutations and valedictions, signatures, date and place of origin, addresses, as well as further statements.«[17]

Es sind also die typischen Elemente eines Dokumententyps, welche als Vorlage für die digitalen Annotationskategorien dienen. Inwieweit sich bei einer Anpassung an diese ›Normalform‹ Schwierigkeiten ergeben, hängt maßgeblich von den Textstrukturen ab, die *qua* Annotation maschinenlesbar gemacht

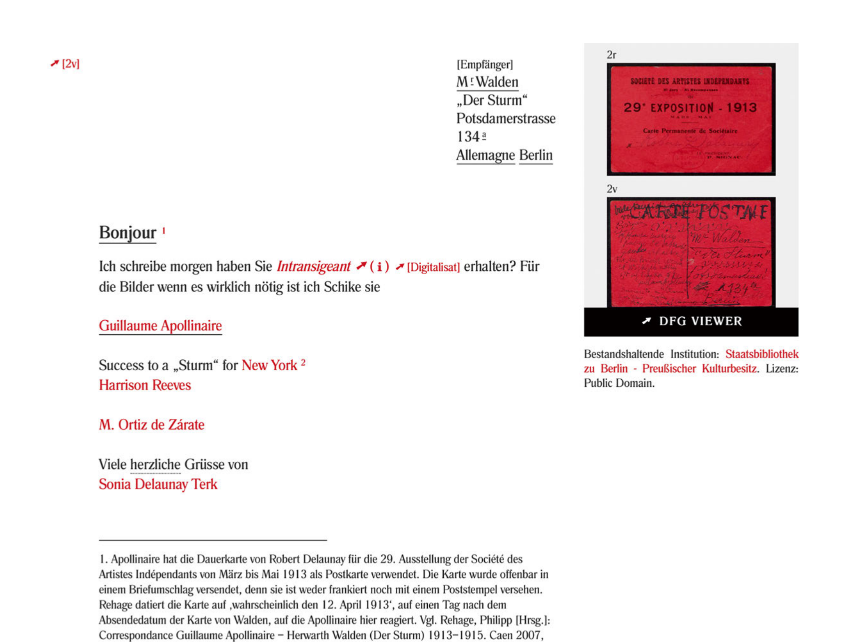
---

15 Entsprechend werden auch die Guidelines der TEI stetig erweitert und es bestehen Special Interest Groups (SIGs), die sich dezidiert um die Ausarbeitung von Annotationsstandards für bestimmte geisteswissenschaftliche Dokumententypen oder Darstellungsbedarfe bemühen (vgl. hierzu allgemein den Webauftritt der TEI https://tei-c.org sowie bezogen auf die SIGs https://tei-c.org/activities/sig/). (21.11.2021)

16 OHCO steht für Ordered Hierarchy of Content Objects und bezeichnet den Umstand, dass XML-Annotationen in Form einer Baumstruktur aufgebaut sind (vgl. dazu Allan Renear / Elli Mylonas / David Durand: Refining our Notion of What Text Really Is: The Problem of Overlapping Hierarchies. In: Nancy Ide / Susan Hockey (Hg.): *Research in Humanities Computing 4: Selected Papers from the ALLC/ACH Conference*. Oxford: Oxford University Press 1996, 263–280.

17 Christian Forney / Susanne Haaf / Linda Kirsten: Letter Openers and Closers. In: Stefan Dumont / Susanne Haaf / Sabine Seifert (Hg.): *Encoding Correspondence. A Manual for Encoding Letters and Postcards in TEI-XML and DTABf*. Berlin 2019–2020; URN: urn:nbn:de:kobv:b4-20200110163801810-3945310-7 (Hvh. JN).

werden sollen. Eine Herausforderung bilden dabei insbesondere Dokumente, bei denen gerade jene explorative Ebene von Schriftlichkeit im Fokus steht, die zwar auf eine Norm bezogen bleibt, jene aber gleichzeitig kreativ unterwandert. Ein Beispiel hierfür ist die abgebildete ›Postkarte‹, die Guillaume Apollinaire am 12. April 1913 an Herwarth Walden schickte (Abb. 1 und 2).



[2v]

[Empfänger]
Mr Walden
„Der Sturm"
Potsdamerstrasse
134a
Allemagne Berlin

Bonjour [1]

Ich schreibe morgen haben Sie *Intransigeant* (i) [Digitalisat] erhalten? Für die Bilder wenn es wirklich nötig ist ich Schike sie

Guillaume Apollinaire

Success to a „Sturm" for New York [2]
Harrison Reeves

M. Ortiz de Zárate

Viele herzliche Grüsse von
Sonia Delaunay Terk

1. Apollinaire hat die Dauerkarte von Robert Delaunay für die 29. Ausstellung der Société des Artistes Indépendants von März bis Mai 1913 als Postkarte verwendet. Die Karte wurde offenbar in einem Briefumschlag versendet, denn sie ist weder frankiert noch mit einem Poststempel versehen. Rehage datiert die Karte auf ‚wahrscheinlich den 12. April 1913', auf einen Tag nach dem Absendedatum der Karte von Walden, auf die Apollinaire hier reagiert. Vgl. Rehage, Philipp [Hrsg.]: Correspondance Guillaume Apollinaire – Herwarth Walden (Der Sturm) 1913–1915. Caen 2007, S. 55. »

2r

2v

DFG VIEWER

Bestandshaltende Institution: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Lizenz: Public Domain.

Abb. 1 Postkarte von Guillaume Apollinaire an Herwarth Walden, 12.04.1913. Quelle: Der Sturm. Digitale Quellenedition zur Geschichte der internationalen Avantgarde, erarbeitet und herausgegeben von Marjam Trautmann und Torsten Schrade. Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Version 1 vom 19. Nov. 2020, https://sturm-edition.de/id/Q.01.19130412.GAP.01.

```xml
<text type="postcard">
    <body>
        <div type="address">
            <pb xml:id="S.2v" n="2v" facs="http://content.staatsbibliothek-berlin.de/dms/PPN746597487/1200/0/00000002.jpg"/>
            <ab type="recipient">
                <address>
                    <addrLine>
                        <hi rend="underline">M<hi rend="super">
                                <hi rend="underline">r</hi>
                            </hi> Walden</hi>
                    </addrLine>
                    <addrLine>„Der Sturm“</addrLine>
                    <addrLine>Potsdamerstrasse</addrLine>
                    <addrLine>134<hi rend="super">
                            <hi rend="underline">a</hi>
                        </hi>
                    </addrLine>
                    <addrLine>
                        <hi rend="underline">Allemagne</hi> <hi rend="underline">Berlin</hi>
                    </addrLine>
                </address>
            </ab>
        </div>
        <div type="content">
            <opener>
                <salute>
                    <hi rend="underline">Bonjour</hi>
                    <note>Apollinaire hat die Dauerkarte von Robert Delaunay für die 29. Ausstellung der Société des Artistes Indépendc
                </salute>
            </opener>
            <p>Ich schreibe <date notBefore="1913-04-13" notAfter="1913-05-12">morgen</date> haben Sie <term type="newspaper" key="W.00
                <foreign xml:lang="fr">Intransigeant</foreign>
                </term> erhalten? Für die Bilder wenn es wirklich nötig ist ich Schike sie</p>
            <closer>
                <signed>
```

Abb. 2 Ausschnitt TEI-XML-Ansicht der Postkarte. Quelle: ebd.

Die Repräsentation des Dokuments auf dem Webportal *Der Sturm* verdeutlicht die mit der Digitalisierung verbundenen Herausforderungen. Ausgangsdokument ist hier eigentlich keine Postkarte, sondern es handelt sich um eine Dauerkarte der 29. Ausstellung der *Société des Artistes Indépendants*, die Guillaume Apollinaire als Postkarte umgenutzt und handschriftlich als solche benannt hat. Gemäß der Annotationslogik der Edition ist als maschinenlesbarer »text type« in TEI-XML »postcard« angegeben (vgl. Abb. 2). Diese Setzung bildet die notwendigerweise eindeutige oberste Beschreibungsebene, an der sich die weiteren Annotationsmöglichkeiten des Dokuments ausrichten. Entsprechend werden in der digitalen Transkription nur die handschriftlichen, also die auf den Dokumententyp ›Postkarte‹ verweisenden Textteile übersetzt. Die gedruckten Elemente der ehemaligen Eintrittskarte bleiben in der maschinenlesbaren Version ebenso unberücksichtigt wie die handschriftliche Benennung als »Carte Postale« durch Apollinaire. Die zusätzlichen Informationen zur Ambivalenz des Dokuments werden zwar in einem als Kommentar annotierten Abschnitt gegeben (vgl. Abb. 1), dieser richtet sich als unstrukturierter Fließtext allerdings an die menschlichen Adressat:innen. Die Übersetzung des komplexen analogen Dokuments in eine digitale Repräsentation geht hier also mit einer reduktiven Interpretation des Dokumententyps

im Sinne der maschinellen Binärlogik einher.[18] Ähnliche Herausforderungen in Bezug auf die Regelkonformität bestehen ebenfalls, wenn der digitale Text für ein bestimmtes Nutzungsszenario mit unterschiedlichen Informationsschichten z.B. zum Layout und zur narrativen Funktion bestimmter Segmente angereichert werden soll, die wiederum dazu führen, dass sich Annotationsstrukturen überlagern.[19]

Indem die digitale Grammatik TEI-XML dazu dient, funktionale und/oder visuelle Eigenschaften von Dokumenten in deren digitalen Repräsentationen zu annotieren, bildet sie die entscheidende Voraussetzung für die Lektürepraktiken der maschinellen und menschlichen Aktant:innen. Die Verschränkung von visuellen und strukturierenden Eigenschaften, die es im Rahmen analoger Schriftlichkeit ermöglicht, dass etwas *zugleich* eine Theaterkarte und eine Postkarte ist, besteht aber für die digitale Schriftlichkeit nicht in demselben Maße. Aufgrund der bereits dargestellten Verdoppelung der Adressat:innen von Schrift im Digitalen ist bei der Übersetzung durch Annotation stets die Ebenendifferenz in der Repräsentation zu berücksichtigen: Ein explorativer Dokumentgebrauch kann wie im gezeigten Beispiel ausschließlich auf der Ebene der menschlichen Adressat:innen angezeigt werden, umgekehrt können visuell- und materiell-strukturierende Charakteristika der Ausgangsdokumente wie Schrifträumlichkeit, Stiftfarben oder Streichungen in TEI-XML annotiert und entsprechend ins Digitale übersetzt werden, ohne dass diese für die menschlichen Adressat:innen auf der Oberfläche in originalgetreuer Wiedergabe erscheinen müssen.

---

18 Es wäre durchaus möglich gewesen, die gedruckten Passagen als auf dem Dokument befindliche Textzeilen in TEI zu annotieren, allerdings gehören die Funktionen der dabei auftretenden Elemente wie bspw. Überschriften nicht zum typischen Inventar der Postkarten-Annotation. Eine Annotation dieser Funktionen hätte deshalb Auswirkungen auf die Interoperabilität der Daten.

19 Es gibt Möglichkeiten diese überlagernden oder nicht-hierarchischen Strukturen innerhalb von XML umzugehen. Diese stellen allerdings eher Hilfskonstruktionen dar (vgl. dazu das Kapitel »Non-hierarchical Structures« der TEI-Guidelines: https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/NH.html, 14.11.2021).

2.3 Mechanisierbarkeit im Fokus: Normalisierung von Orthografie und Grammatik

Bereits im vorangegangenen Kapitel ist anhand des Dokumententyps ›Postkarte‹ der Zusammenhang von Dokumentenstruktur, deren formaler Beschreibung und digitaler Normalisierung deutlich geworden. Ein solcher Konnex lässt sich noch stärker und in historischer Perspektive ebenfalls für die Verfahren der expliziten Normalisierung von Orthografie und Grammatik im Rahmen digitaler Schriftlichkeit feststellen. Denn die Entwicklung der Orthografie mit ihren vormodernen regionalen Dynamiken und den, zumindest in Deutschland, seit dem 19. Jahrhundert institutionell gesteuerten Rechtschreibreformen verdeutlicht in eindrücklicher Weise die eingangs beschriebene Interferenz von Schriftlichkeit, Normalisierung und Medientechnik sowie Mediengebrauch.[20] Jene historischen Schreibweisen-Dynamiken resultieren aus heutiger Sicht in Schriftdokumenten, die nach unterschiedlichen Regeln gestaltet sind, deren Stabilität ebenfalls je nach Entstehungszeitraum variiert.

Diese Uneinheitlichkeit stellt für einige der im Zusammenhang mit der digitalen Medialität anvisierten Lektürepraktiken ein Hindernis dar, dem mit Normalisierungen begegnet wird. Verfahren des *Distant Reading*[21] basieren auf der maschinellen Verarbeitung großer Textkorpora im Hinblick auf die Detektion sprachlicher und narrativer Gemeinsamkeiten und Muster. Ein Teil des Lektüreprozesses wird also nicht mehr von menschlichen, sondern von maschinellen Aktant:innen ausgeführt. Im Hinblick auf diese algorithmischen Aktant:innen computationeller Analyseverfahren werden in digitalen Textsammlungen unterschiedliche Schreibungen eines Wortes auf dessen aktuell korrekte Schreibweise vereinheitlicht. Dies geschieht wiederum zumeist automatisiert durch maschinelle Aktant:innen. So fungieren die historischen Schreibweisen Teyl, Thayl oder Theyl bspw. im digitalen Korpus des Deutschen Textarchivs (DTA) alle als Vorkommnisse (Token) des Typs

20 Vgl. hierzu ausführlich Dieter Nerius (Hg.): *Die orthographischen Konferenzen 1876 und 1901*. Hildesheim u.a.: Olms 2002 sowie Julia Nantke: Zwischen Korrektur und Verfälschung: Philologische Verfahren der Normalisierung im 19. Jahrhundert und heute. In: Iudita Balint / Janneke Eggert / Thomas Ernst (Hg.): *Korrigieren. Eine Kulturtechnik*. Berlin: de Gruyter (im Erscheinen).

21 Vgl. hierzu umfänglich den gleichnamigen Band mit Essays von Franco Moretti, der diesen Begriff zu Beginn der 2000er Jahre geprägt hat: Franco Moretti: *Distant Reading*. London: Verso 2013.

›Teil‹. Umgesetzt wird diese Normalisierung mithilfe eines Programms: »CAB setzt verschiedene regelbasierte und stochastische Verfahren ein, um historische Schreibvarianten auf äquivalente ›kanonische‹ moderne Wortformen abzubilden.«[22] Diese Normalisierung erleichtert sowohl niedrigschwellige maschinelle Operationen wie die Volltextsuche, die nun sämtliche Treffer eines Wortes zurückliefert, ohne dass den menschlichen Suchenden jede historische Schreibform bekannt sein muss, als auch komplexere computationelle Analysen, bei denen das Untersuchungskorpus orthografische Varianten aufweist, die nicht im Fokus der Untersuchung stehen sollen.[23]

In ähnlicher Weise wie diese orthografischen Normalisierungen erfolgen im Rahmen der linguistischen Präprozessierung für digitale Textanalysen Normalisierungen auf Ebene der – ursprünglich auf die menschlichen Lesenden ausgerichteten – Grammatik. Für die auf Mustererkennung basierenden Verfahren der maschinellen Auswertung sind zu viele individuelle Wortformen eher hinderlich, wie sie bspw. durch Pluralisierung, Flexionen, Zeitformen etc. zustande kommen. Verbreitete Formen der Vorbereitung für eine computationelle Analyse bestehen deshalb in der Lemmatisierung, bei der die Wörter des Textes auf ihre grammatikalischen Grundformen zurückgeführt werden, sowie im *Part of Speech-Tagging* (POS), welches ihnen eine eindeutige grammatikalische Funktion im jeweiligen Verwendungszusammenhang zuweist. Diese Operationen können aufgrund der relativen Formalisierung der zugrunde liegenden Sprachstrukturen sowie der anzuwendenden Regeln wiederum maschinell mit Werkzeugen wie bspw. jenen des »execution environment for automatic annotation of text corpora« Weblicht[24] durchgeführt werden.

Die dabei erzeugten Normalisierungen implizieren nicht nur eine gewisse Enthistorisierung der Schrift, sondern resultieren auch in einer automatisiert durchgeführten Gleichschaltung aller Wortvorkommen innerhalb eines Korpus unabhängig von Kontext und Semantik – zumindest für die daran anschließenden maschinell ausgeführten Operationen. Die konkrete Einzelstelle wird hierbei zunehmend auf ihren mechanisierbaren Kern reduziert; die zentralen Adressaten dieser Reduktion im Sinne der Operationalisierbarkeit der Zeichen sind Computer bzw. ein konkretes Programm, ein Algorith-

22 https://deutschestextarchiv.de/doku/software#cab (14.12.2021).

23 Das DTA bietet zum Download für Anschlussoperationen sowohl die originale Fassung der Texte als auch eine normalisierte Fassung an.

24 https://weblicht.sfs.uni-tuebingen.de/weblichtwiki/index.php/Main_Page (14.12.2021).

mus. Die menschlichen Aktant:innen sind hingegen bei der Auswertung der Analyseergebnisse häufig auf deren Übersetzung in grafische Visualisierungen angewiesen, welche, wie bereits im Hinblick auf die Ebene der digitalen Schrift festgestellt, eine eigene Ebene digitaler Schriftlichkeit etablieren, die wiederum spezifischen semantischen Regeln folgt, die es (richtig) zu interpretieren gilt.[25]

3. Merkmale digitaler Schriftlichkeit

Der vorangegangene Überblick über die verschiedenen Ebenen der Schriftgestalt, der Orthografie und Grammatik hat gezeigt, wie digitale Schriftlichkeit als Resultat spezifisch digitaler Formen der Normalisierung erzeugt und ausgestaltet wird. Hierbei können drei Aspekte als konstitutiv für die Formation digitaler Schriftlichkeit und die Rolle der Normalisierung herausgestellt werden:

Erstens ist digitale Schriftlichkeit vor allem in historisch ausgerichteten geisteswissenschaftlichen Zusammenhängen durch die zentrale Perspektive der Übersetzung analoger Dokumente in digitale Formate geprägt, die notwendigerweise die Übertragung von und in medienspezifische Formen der Normalisierung einschließt. Im Hinblick auf die literaturwissenschaftlich untersuchten Gegenstände korrelieren jene Formen der Normalisierung mit einer Bewegung weg vom spezifischen Einzelwerk und hin zu kleineren Einheiten wie Wörtern und (annotierten) Textstellen, die in Bezug zu größeren normalisierenden Einheiten wie Annotationsguidelines und Codierungsstandards stehen. Diese Verknüpfung ermöglicht eine weitestgehend reibungslose Kommunikation mit und zwischen maschinellen Aktant:innen.[26] Die Benennung ›Unicode‹ verdeutlicht dabei den Anspruch einer universellen Gültigkeit, wobei der genauere Blick auf die Geschichte der Entwicklung der Unicode-Standards ebenso deren historische und räumliche Verankerung sowie die damit verbundenen kulturellen Prägungen offenbart.

---

25 Vgl. hierzu ausführlich Johanna Drucker: *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge / London: Harvard University Press 2014.

26 Vgl. hierzu genauer auch Julia Nantke: Annotationen. Werkzeug, Methode und Gegenstand der Digitalen Geisteswissenschaften. In: Martin Huber / Sybille Krämer / Claus Pias (Hg.): *Wovon sprechen wir, wenn wir von Digitalisierung sprechen? Gehalte und Revisionen zentraler Begriffe des Digitalen*. Frankfurt a.M.: CompaRe 2020, 139–154, urn:nbn:de:hebis:30:3-559276.

In diesem Zusammenhang spielt *zweitens* das Auseinanderfallen der schriftsprachlichen und der graphematischen Ebene bei digitaler Schrift eine entscheidende Rolle für die verschiedenen Formen und Funktionsweisen digitaler Schriftlichkeit. Zum einen wirkt sich diese Aufspaltung, wie gezeigt, auf die Möglichkeiten der Übersetzung analoger Schriftlichkeit aus, indem graphematische und visuell-materielle Merkmale analoger Dokumente in Annotationen explizit gemacht werden müssen, um nicht nur Elemente digitaler Bildlichkeit, sondern Teil digitaler Schriftlichkeit zu sein. Dies impliziert eine normalisierende Strukturierung. Zum anderen hat sich eine spezifisch digitale Ebene visueller Schriftlichkeit entwickelt, welche maßgeblich in einer visuellen Interpretation computationell ermittelter Sprachmuster besteht. Der wissenschaftliche Einsatz dieser Visualisierungen birgt ein kreatives Potenzial der explorativen Nutzung von Schriftbildlichkeit. Gleichzeitig gehen mit den grafisch im Rahmen bestimmter Programme erzeugten Visualisierungen wiederum spezifische Normalisierungen einher. Das Verhältnis der digitalen zur analogen Ebene der Schriftbildlichkeit genauer zu bestimmen, ist eine Aufgabe für die aktuelle geisteswissenschaftliche Schriftforschung.

Drittens ist für die digitale Schriftlichkeit das Zusammenspiel von menschlichen und maschinellen Aktant:innen auf Ebene der Schriftproduktion und -rezeption entscheidend, deren Aktionsradius bezogen auf die Praktiken des Schreibens und Lesens auf unterschiedliche Weise durch die normalisierenden Formatierungen digitaler Schriftlichkeit definiert und begrenzt wird. Hierbei besteht allerdings eine grundlegende Differenz im Hinblick auf die Un-/Lesbarkeit von Schrift für die menschlichen bzw. die maschinellen Aktant:innen: Während es für den Menschen zwar unkomfortabel ist, Texte in veralteten Sprachstufen, Unicode oder XML-annotierte Texte zu lesen, ist dies mit einiger Anstrengung durchaus möglich. Selbst wenn einzelne Stellen unklar bleiben, können andere Textteile entschlüsselt werden. Insbesondere für XML unterstützen spezifische Editoren durch die farbliche Markierung der Annotationen die menschliche Lektüre. Für die maschinellen Aktant:innen hingegen gibt es nur die beiden Optionen lesbar, d.h. prozessierbar oder nicht. Schriftzeichen, die nicht in eine maschinenlesbare Form übersetzt wurden, sind für die maschinellen Aktant:innen überhaupt nicht als Schrift erkennbar, es sei denn, sie werden wie bei den OCR- und HTR-Algorithmen explizit darauf trainiert, Übersetzungsregeln zu finden. Ein in XML annotiertes Dokument, welches an einer einzelnen Stelle gegen die OHCO-Regel verstößt, ist nicht wohlgeformt und wird entsprechend nicht verarbeitet. Allerdings bestehen auch für die mensch-

lichen Aktant:innen Grenzen der Rezipierbarkeit, die aber weniger absolut ausfallen. Eine entscheidende Grenze bildet hierbei die Menge des lesbaren Textes und gerade diese kann mithilfe der algorithmischen Akteur:innen in computationellen *Distant Reading*-Verfahren entscheidend erweitert werden.

Vor dem Hintergrund dieser drei Merkmale digitaler Schriftlichkeit bildet der von Martin Mueller als Reaktion auf Franco Morettis *Distant Reading*-Konzept entworfene Ansatz des *Scalable Reading* eine gewinnbringende Perspektive im Hinblick auf die komparatistische Zusammenschau verschiedener Ausprägungen von Schriftlichkeit. Mueller interpretiert unterschiedliche analoge wie digitale Medienformate mit ihren je spezifischen Eigenschaften und Normen als gleichwertige Surrogate eines Textes.[27] Im Zuge einer solchen Zusammenschau verschiedener Modi von Schriftlichkeit erscheint es möglich, heuristisch die Vorteile der jeweiligen digitalen Übersetzung zu nutzen, ohne die im Zuge der Übertragung veränderten oder nivellierten Eigenschaften von (ehemals analoger) Schriftlichkeit aus dem Blick zu verlieren.

27 »Every surrogate has its own query potential, which for some purposes may exceed that of the original« (Martin Mueller: *Morgenstern's Spectacles or the Importance of Not-Reading*. https://sites.northwestern.edu/nudhl/?p=433). Vgl. dazu auch Thomas Weitin: *Thinking Slowly. Literatur lesen unter dem Eindruck von Big Data*. LitLingLab Pamphlet #1 (März 2015), urn:nbn:de:bsz:352-0-285900.

Unter der Oberfläche?
Programmierte Schriftlichkeit in digitaler Lyrik

Wiebke Vorrath

Ausgehend von der Prämisse, die Produktion und Rezeption schriftlicher Erzeugnisse in digitalen Medien geschehe in der Regel ohne die Reflexion ihrer grundlegenden Bedingungen, interessiert digitale Lyriker:innen insbesondere die Frage nach den Funktionslogiken computerbasierter Sprachtechnologien. Sie zielt auf das Sichtbarmachen der Arbeitsweisen von Quellcodes und Algorithmen, die der auf dem Interface lesbaren Schrift zugrunde liegen. Nicht selten initiieren diese auch ökonomische Aktionen wie das Generieren und Anzeigen personalisierter Werbung.[1] Inwieweit poetische Explorationen Antwort auf die Frage geben können, was unter der Oberfläche beziehungsweise hinter dem Interface geschieht, wird in diesem Beitrag anhand einiger theoretischer Überlegungen zu Schriftlichkeit allgemein und zum digitalen Schreiben im Besonderen in Zusammenhang mit drei Beispielen digitaler Lyrik erörtert.

Unter digitaler Lyrik werden nachfolgend Gedichte verstanden, die mit digitalen Technologien und Medien hervorgebracht werden, wobei deren Verwendung nicht nur der Produktion mit einem Textverarbeitungsprogramm sowie der Distribution dient, sondern auch in ästhetischer Weise eingesetzt und künstlerisch reflektiert wird.[2] In den Blick genommen werden generative, teils interaktive Gedichte, die mit Computerprogrammen geschrieben

---

1 Vgl. Markku Eskelinen: The Four Corners of the E-lit World: Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies, and Cybertext Poetics. In: *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 36.1 (2013), 13–23, hier: 15; Jörg Piringer: datenpoesie. In: *Logbuch Suhrkamp* (2016), o. S. URL: https://www.logbuch-suhrkamp.de/joerg-piringer/datenpoesie/ (letzter Zugriff: 20.01.2022); Saskia Reither: *Computerpoesie. Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*. Bielefeld: transcript 2003, 14.

2 Vgl. Roberto Simanowski: *Textmaschinen – Kinetische Poesie – Interaktive Installation. Zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien*. Bielefeld: transcript 2012, 6.

werden, und dadurch auch Fragen nach der Aktivität und Agentialität von Autor-, Leser:innenschaft und Computern, die bisweilen Produzenten und Rezipienten sind,[3] aufwerfen. Zudem wird ein *code poem* vorgestellt, in dem sich »natürliche« Sprache und Programmiersprache mischen, um das reziproke Wirkungsverhältnis der »heute unauflösbar gewordene[n] Verbindung der Sprache der Literatur mit der Sprache der Maschinen«[4] zu diskutieren.

1. Generierte Schriftlichkeit – oder: Wer schreibt das Gedicht?

Computer und Programmiersprachen wurden schon in einem frühen Stadium ihrer Entwicklung für poetische Explorationen verwendet. Als eines der ersten computergenierten Gedichte gilt das Ergebnis eines von Theo Lutz mit FORTRAN geschriebenen Gedichtprogramms, das bereits 1959 unter dem Titel »Stochastische Texte« in der Zeitschrift *Augenblick* publiziert wurde.[5] Auch das Nachdenken darüber, wie sich Schreiben und Schriftlichkeit in Zusammenhang mit computerbasierten Technologien verändern, hat mittlerweile eine gewisse Tradition. So fragte etwa der Medienphilosoph Vilém Flusser in seiner Abhandlung *Die Schrift* von 1987 danach, was das Spezifische am Schreiben ist und stellte für das analoge alphabetische beziehungsweise alphanumerische Schreiben folgende, geradezu dystopische Prognose:

> »Schreiben im Sinne einer Aneinanderreihung von Buchstaben und anderen Schriftzeichen scheint kaum oder überhaupt keine Zukunft zu haben. Es gibt mittlerweile Codes, die besser als die der Schriftzeichen Informationen übermitteln. […] Künftig wird mit Hilfe der neuen Codes besser korrespondiert, Wissenschaft getrieben, politisiert, gedichtet und philosophiert werden können als im Alphabet oder in arabischen Zahlen.«[6]

---

3 Vgl. Jay David Bolter: Digitale Schrift. In: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink 2005, 453–467, 462.

4 Christian Stein: Literatur im I als Code .Code-Poetry und die Ausführbarkeit von Literatur. In: Valentina di Rosa / Jahn Röhnert (Hg.): *Im Hier und Jetzt. Konstellationen der Gegenwart in der deutschsprachigen Literatur seit 2000*. Köln: Böhlau 2019, 237–251, 240.

5 Siehe https://zkm.de/de/werk/stochastische-texte (letzter Zugriff: 20.01.2022).

6 Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: European Photography 2002 [1987], 7.

Während Flusser Schreiben weiterhin als eine kulturelle Praxis, in seinen Worten als eine »Geste« versteht, durch die Schriftzeichen in bestimmter Weise geordnet werden, um Gedanken zu übermitteln, was wiederum einen ordnenden Effekt auf die zu übermittelnden Gedanken hat,[7] bleibt die Beschaffenheit der ›neuen Codes‹ in seinen Ausführungen unbestimmt. Das heißt, er geht nicht darauf ein, dass auch Quellcodes mit einer ›Aneinanderreihung von Buchstaben und anderen Schriftzeichen‹ erzeugt werden. Hingegen verdeutlicht er, bei wem er die Kompetenz des künftigen Schreibens verortet, nämlich aufseiten der Maschinen: »[E]s ist etwas Mechanisches am Ordnen, am Reihen, und Maschinen leisten dies besser als Menschen. Man kann das Schreiben, dieses Ordnen von Zeichen, Maschinen überlassen.«[8] In diesem Zusammenhang und bezüglich seines Verständnisses von Schreiben als prozessuale Praktik des Gedanken-Ordnens können Gedichtgeneratoren als Versuche angesehen werden, die Frage zu beantworten, ob Computer tatsächlich die geeigneteren Schreiber, oder in diesem Fall: Verfasser von Gedichten, sind. Des Weiteren werden dabei auch die Fragen verhandelt, welche Inhalte die Maschinen ordnen und unter welchen Bedingungen sie dies tun.

Im einleitend genannten Beispiel »Stochastische Texte« etwa dienten unter anderem Substantive und Adjektive aus Franz Kafkas Roman *Das Schloss* als Datenbasis, aus der das Gedichtprogramm neue Texte generiert, die Worte also zu Gedichten neu angeordnet hat. Ein aktuelleres Beispiel für einen Gedichtgenerator ist Nick Montforts *Taroko Gorge* von 2009, den er mit der Programmiersprache Python 2 geschrieben hat.[9] Die Datenbasis, aus welcher der Generator Begriffe wählt, besteht aus Wortlisten, die von Montfort selbst erstellt wurden. Sie beruhen auf visuellen, verbalisierten Eindrücken seines Aufenthalts im Taroko National Park in Taiwan. Das aufgerufene Programm kann daraus eine Vielzahl an verschiedenen Gedichten produzieren und nimmt dies tatsächlich ununterbrochen vor, auch deshalb bezeichnet Montfort seine Arbeit wohl als »›unbounded‹ nature poem«.[10] Jedes Mal, wenn

---

7 Vgl. ebd., 10.

8 Ebd.

9 Siehe Nick Montfort: *Taroko Gorge* (2009). URL: https://www.nickm.com/taroko_gorge/ (letzter Zugriff: 20.01.2022).

10 Zitiert nach Mark C. Marino: *Critical Code Studies*. Cambridge, MA / London: MIT Press 2020, 211.

die Webseite mit dem Generator aufgerufen wird, werden neue Gedichte generiert – oder besser gesagt, ein Gedichtfluss. Denn die sukzessiv generierten Verse, deren Struktur die Anordnung der Wortarten und die strophische Form betreffend im Programm festgelegt wurde,[11] ›wandern‹ vertikal über den Bildschirm, ähnlich einem Filmabspann.[12] Nur die Begriffe aus den Wortlisten werden in randomisierter Weise in immer unterschiedlichen Kombinationen in die vorgegebene Struktur eingesetzt.

Unabhängig davon, ob die generierten Gedichte nun qualitativ hochwertiger sind als von Menschen verfasste Texte oder nicht (Antworten darauf fallen möglicherweise aufgrund subjektiver Vorlieben unterschiedlich aus), wird anhand der beiden hier kurz vorgestellten Gedichtgeneratoren Folgendes deutlich: Zwar wählt die Maschine jeweils die Worte aus und ordnet sie in den Gedichten an, allerdings geschieht dies erstens nach den Vorgaben beziehungsweise Parametern der Quellcodes, die von Verfasser:innen geschrieben und festgelegt werden, in diesem Fall von Lutz und von Montfort. Und zweitens stammen die zugrunde liegenden Wörter ebenfalls ›aus der Feder‹ (oder der Schreibmaschine oder dem Keyboard) menschlicher Akteure, hier von Kafka und Montfort. Agentialität in diesen Beispielen lässt sich mithin als Handlungsgefüge zwischen Mensch und Maschine beschreiben,[13] in dem die menschlichen Aktivitäten des Programmierens und Schreibens den Computer im Sinne einer »Handlungsinitiative«[14] in Aktion treten lassen. Natürlich

---

11 Vgl. ebd., 202. In seiner Publikation stellt Marino eine ausführliche Erklärung der Funktionsweise des Quellcodes von »Taroko Gorge« bereit, siehe insbesondere 210–215.

12 Da sich der vorliegende Beitrag vornehmlich auf Fragen nach der Agentialität digitaler Schriftlichkeit konzentriert, sei an dieser Stelle nur kurz darauf hingewiesen, dass die Besonderheiten der steten Bewegung, der fortlaufenden Veränderung und der Farbgebung (hier hellrosa Schrift auf grünem Grund) des Schrifttexts gewisse Herausforderungen an eine literaturwissenschaftliche Analyse stellen. Eine Untersuchung etwa der aisthetischen Effekte der vorgestellten Beispiele bedürfte eines weiteren Artikels.

13 Die Begriffe Akteur, Aktant und Agentialität werden hier in Anlehnung an die von Erhard Schüttpelz besprochene soziologische Akteur-Netzwerk-Theorie nach Michel Callon und Bruno Latour (u.a.) verwendet, die er zu einer medienwissenschaftlichen Akteur-Medien-Theorie weiterzuentwickeln sucht. Vgl. Erhard Schüttpelz: Elemente einer Akteur-Medien-Theorie. In: Ders. / Tristan Thielmann (Hg.): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript 2013, 9–67, 9f.

14 Schüttpelz wählt diesen Begriff als Übersetzung für *agency*, »weil mit diesem Wort am klarsten gesagt werden kann, dass alles das, was andere Größen in Aktion treten lässt, egal wie stark oder schwach, groß oder klein, als Ausgangspunkt (und Träger) einer

können auch diesem, als maschinellem Aktanten, Handlungsinitiativen zugesprochen werden, nicht nur, weil digitale Technologien Lyriker:innen zu poetischen Experimenten inspirieren, sondern auch weil dessen Aktivität ebenfalls weitere Aktionen nach sich zieht.

An *Taroko Gorge* ist nämlich noch eine andere Begebenheit interessant: Montforts Quellcode wurde von einigen weiteren Personen ›gehackt‹, die eigene Wortlisten erstellt haben, wodurch weitere Gedichtgeneratoren entstanden sind. Das ›Hacken‹ des Programms wird hier aus zweierlei Gründen in Anführungszeichen gesetzt: zum einen, weil Montfort seinen Quellcode selbst zugänglich gemacht hat, und zum anderen, weil der Code für die neuen Generatoren nicht verändert, sondern jeweils mit neuen Wortlisten ausgestattet wurde.[15] Die weiteren Gedichtgeneratoren sind in einer Sidebar auf der Webseite von *Taroko Gorge* gelistet, können angeklickt werden und erzeugen dann Gedichte zu unterschiedlichen, auf ihrer jeweiligen Datenbasis beruhenden Themen. Montforts digital-lyrische Arbeit kann deshalb als interaktiv oder kollaborativ bezeichnet werden, weil die User:innen die endlos produzierten Gedichte nicht nur auf dem Interface lesen, sondern auch selbst als Autor:innen aktiv werden können.

Das Schreiben von Gedichten ist in diesem Beispiel: das Programmieren eines Generators, dessen randomisierte Auswahl von Begriffen aus zuvor erstellten Wortlisten und das ›Hacken‹ des Programms als dezidiert digitale Schreibtechniken, welche die generative Schriftlichkeit gemeinsam erzeugen und bedingen. In diesem Sinne und im Gegensatz zu Flusser, der den Fokus auf Gedankenordnung und -übermittlung legt, geben die Herausgeber des vorliegenden Bands, Martin Bartelmus und Alexander Nebrig, zu bedenken, dass sich »Agentialität im Bereich der Schriftlichkeit […] durch ihre Zeichenhaftigkeit keinesfalls im Zirkulieren und Vermitteln von Informationen [erschöpft]« und verstehen Schriftlichkeit als »das Dazwischen, das kollektive Interagieren nicht-menschlicher und menschlicher Aktanten.«[16] Hinzu kommt außerdem die Frage nach dem lokalen ›Dazwischen-Sein‹ von computerbasierter Schrift: Ist diese auf dem Interface zu verorten, auf dem Schriftzeichen zu lesen sind? Oder zeigt der Bildschirm nur einen Effekt digitaler

›agency‹ (also einer Handlungsinitiative) dargestellt werden kann und soll« (Schüttpelz: Elemente einer Akteur-Medien-Theorie, 10).

15 Vgl. Marino: *Critical Code Studies*, 215f.

16 Martin Bartelmus / Alexander Nebrig: Schriftlichkeit und Agentialität der Schrift. Eine Einleitung. In diesem Band, 11.

Schriftlichkeit, deren Kern ›darunter‹ – verdeckt von der Oberfläche – im von der Maschine ausgeführten Programm liegt?

2. Poetische Quellcodes – oder: Was ist das Gedicht?

Prozesse der Schriftlichkeit scheinen in digitalen Texten also auf mindestens zwei unterschiedlichen Ebenen stattzufinden: erstens im Quellcode und zweitens im Interfacetext,[17] oder in den Worten der Kulturwissenschaftlerin Saskia Reither: »Der Text spaltet sich in einen virtuellen (Programmcode/Matrix) und einen aktuellen (im Augenblick realisierter Bildschirmtext), wobei nur beide zusammengenommen ›den‹ Text ergeben.«[18]

Jay David Bolter konstatiert diesbezüglich, dass »der Computer eine radikal neue Technik des Schreibens« begründet, wobei das »Programmieren [...] das wahre digitale Schreiben«[19] ist. Mit der Formulierung des ›wahren‹ digitalen Schreibens zielt Bolter zwar auf den Unterschied von der Verwendung eines Textverarbeitungsprogramms zum Verfassen von Texten und eben dem Programmieren eines Quellcodes ab, aber es klingt noch eine weitere Ebene des Begriffs des Digitalen an: Unter Bezugnahme auf Schriften Friedrich Kittlers bemerkt der Germanist und Informatiker Christian Stein, dass es bei den Bedingungen der Produktion und Rezeption von Literatur »[i]m komprimiertesten Sinne [...] um die Codierung einer Information« geht und führt weiter aus:

> »Kittler beschreibt Literatur [...] als datenverarbeitende Instanz, die Daten akquiriert, prozessiert, transformiert, transportiert und speichert. Dabei bezieht er sich noch nicht auf die technischen Aufschreibesysteme, sondern auf die Literatur selbst: Literatur ist, bei allem was man sonst über sie sagen könnte, Code.«[20]

Unterschiede zwischen dem ›Code‹ analoger Literatur und den Codes von Computerprogrammen (auf Letzteres bezieht sich in diesem Beitrag die Verwendung des Begriffs »digital«) lassen sich aber in der Art der Datenverarbeitung, an den beteiligten Aktanten und, damit zusammenhängend, an der Ge-

17 Vgl. Reither: *Computerpoesie*, 14f.

18 Ebd., 17.

19 Bolter: Digitale Schrift, 462.

20 Stein: Literatur im | als Code, 238f.

richtetheit sowie der Wahrnehmung der unterschiedlichen Arten von Schrifttexten ausmachen.

Der Quellcode, der zumeist von Menschen geschrieben ist – wobei Computer durchaus eigene Codes verfassen können[21] –, richtet sich an die Maschine. Die darin enthaltenen Befehle werden von einem Compiler prozessiert und anschließend ausgeführt, wodurch der Interfacetext generiert wird. Dieser erscheint mithilfe von Pixeln (also Licht- oder Farbpunkten) auf dem Bildschirm für die Rezeption durch die User:innen. Sie sehen Schriftzeichen und Bilder, die symbolischen Ordnungen in Printmedien ähneln. Tatsächlich handelt es sich aber um Informationen in Form von Bits, also um »jene arbiträren Elemente, deren logische Manipulation die Buchstaben eines alphabetischen Textes oder die diskreten Elemente eines Bildes konstituiert.«[22] Laut Bolter besteht daher bisweilen die Auffassung, dass die für die Wahrnehmung der User:innen bereitgestellten Pixel sekundär sind, während der Code als wesentlich, also primär angesehen wird.[23] Entgegen einer solchen Hierarchisierung argumentiert der Literaturwissenschaftler und digitale Lyriker John Cayley, dass es sich dabei um verschiedene Ebenen der Wahrnehmung handelt, die durch die Struktur von neuen Medien, welche er als »textual media« bezeichnet, adressiert werden:

> »On the level plains of letters and bits, there is no radical disjuncture in the symbolic media when we cross from a region of ›executable‹ text to text ›for human consumption‹. From the human reader's point of view, they are both more or less construable strings of letters; from the processing hardware's point of view they are more or less construable sequences of voltage differences.«[24]

Das heißt, dass ›human readers‹ nicht nur den Interfacetext (also die Worte auf dem Bildschirm), sondern durchaus auch das Skript des Quellcodes als Buchstaben und Satzzeichen lesen und verstehen können, sofern sie die jeweilige Programmiersprache beherrschen. Computer interpretieren hingegen das durch den Compiler in Maschinensprache übersetzte Skript entspre-

---

21 Vgl. Bolter: Digitale Schrift, 462.

22 Ebd., 461.

23 Zur sogenannten Kode-These siehe ebd., 461f.

24 John Cayley: The Code is not the Text (Unless It Is the Text). In: *Electronic Book Review* (Sept. 2002), 1–21, hier: 8. Vgl. auch ebd., 1.

chend der binären Anweisungen für Stromzufuhr (1) oder -unterbrechung (0), wodurch der Interfacetext generiert wird.[25]

Idealerweise sollten daher die Textformen ›Quellcode‹ und ›Interfacetext‹ in Abhängigkeit zueinander und unter Berücksichtigung ihrer Adressierung in den Blick genommen werden, wofür sich ein Beispiel sogenannter Code Poetry anbietet. Dabei handelt es sich um Texte, die in einer Kombination aus Quellcodes sowie poetischer Sprache geschrieben und als Interfacetext zugänglich sind. Code Poems setzen entweder die syntaktischen Regeln einer Programmiersprache in ästhetischer Weise ein, ohne von Computern ausgeführt werden zu können,[26] oder sie sind zugleich Gedichte und tatsächlich ausführbare Programme. In seiner Monografie *Critical Code Studies* von 2020 erklärt Mark C. Marino diesbezüglich, dass Programmierer:innen Kommentare für sich oder für andere Programmierer:innen in den Quellcode integrieren können, welche zwar nicht prozessiert werden, die Ausführung des Programms aber auch nicht stören.[27] Solche »poegrams«[28] sind etwa auf der Webseite des Projekts *./code --poetry* der Programmierer und Lyriker Daniel Holden und Chris Kerr von 2016 zu finden, die allesamt Gedichte und ausführbare Programme zugleich sind.[29]

In dem nachfolgend besprochenen Code Poem »[by_conspiracy_or_design]« befindet sich ein ›human-readable‹ Text auf der rechten Bildschirmseite, dessen Ausführung durch den Computer auf der linken Seite zu sehen ist – in Form einer visuellen, kinetischen Repräsentation. Das Thema des Code Poems, das in der URL mit »by_conspiracy_or_design« benannt ist,[30] wird durch die Erwähnung der Chemtrails-Verschwörungstheorie im vierten Vers spezifiziert: dem Glauben, dass mit Hilfe von Flugzeugen Chemikalien versprüht werden, die je nach Auslegung der psychologischen Manipulation, der Bevölkerungsreduzierung oder der Wettermodifikation dienen sollen.

25 Vgl. Philippe Bootz: Programmed Digital Poetry: A Media Art? In: *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 36.1 (2013), 41–60, hier: 42; Flusser: *Die Schrift*, 139.

26 Ein frühes, berühmtes Beispiel eines nicht ausführbaren Code Poems ist Larry Walls »Black Perl« (1999), dessen exit-Befehl das Programm gleich zu Beginn des Gedichts stoppen würde. Vgl. Stein: Literatur im I als Code, 242f.

27 Vgl. Marino: *Critical Code Studies*, 2.

28 Espen J. Aarseth: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, MD: Johns Hopkins 1997, 11.

29 Siehe https://code-poetry.com/ (letzter Zugriff: 20.01.2022).

30 Siehe Daniel Holden / Chris Kerr: [by_conspiracy_or_design] (2016). URL: https://code-poetry.com/by_conspiracy_or_design (letzter Zugriff: 20.01.2022).

Das Programm generiert eine sich bewegende Spirale aus verschiedenen Satzzeichen, die in Zusammenhang mit dem Gedichtinhalt etwa Kondensstreifen eines Kunstflugs oder eine Luftzirkulation evozieren. Wie die Thematisierung von Verschwörungstheorien auf formaler und inhaltlicher Ebene aussieht, soll folgender Ausschnitt aus dem *poegram* verdeutlichen:

»[...] PROOF,of,chemical,dumps;
wind: across,the,'September'-blue,sky;
bending(to,the,RATIO);as:NATURE=fights_back;
using:/native-American/-wisps,that,clean-up|ALL|that,'bad stuff';
employing(a_simple_formula);the,/ancients/;!KNEW;«[31]

Neben der Großschreibung einiger Wörter, die an aufgebrachte Kommentare von Verschwörungstheoretiker:innen in Internetforen erinnern, wird die Chemtrails-Theorie hier noch mit einer anderen »Theorie« aus esoterischen Kreisen verknüpft. Durch die Hinweise auf *Native Americans* und *the acients knew* wird die Auslegung des Maya-Kalenders hinsichtlich der Vorhersage des Weltuntergangs aufgerufen. Beide Mythen werden weiterhin durch die Vorstellung verbunden, die Natur würde zurückschlagen und sich von allem Schlechten (den Menschen?) reinigen.

Aspekte digitaler Schriftlichkeit spielen hier demnach auf unterschiedlichen Ebenen eine Rolle: Das *poegram* erscheint als ein Kommentar zu Dynamiken schriftbasierter Chatforen darüber, wie derartige Theorien in digitalen Medien kommuniziert, miteinander verknüpft und verbreitet werden. Des Weiteren verdeutlicht das Exzerpt, dass die in den Quellcode integrierten Verse für die Rezeption von menschlichen Leser:innen verfasst wurden und die Kenntnis der Programmiersprache keine Voraussetzung für ihre Lektüre ist. Darüber hinaus zeigt sich das Ergebnis des ausgeführten Programms durch die visuelle Repräsentation (in Form von kinetischen Schriftzeichen), die dem Quellcode als Anweisung für den Computer eingeschrieben ist. Dabei wird die Frage nach der Verortung der digitalen Schrift elegant umgangen, denn der Text beziehungsweise das Gedicht ist Quellcode und Interfacetext in einem und auf dem Bildschirm, also auf der Oberfläche, lesbar. Auch in diesem Beispiel ist die Agentialität programmierter Schriftlichkeit als Handlungsgefüge zwischen menschlichen und maschinellen Aktanten zu beschreiben, wobei die Rezipient:innen dem Computer bei der Arbeit zusehen können. Aller-

31 Holden / Kerr: [by_conspiracy_or_design], V. 7–11.

dings kann die Funktionsweise, zum Beispiel die Frage, welche syntaktischen Regeln und Schriftzeichen des Quellcodes die Anweisungen an die Maschine enthalten, nur bei Kenntnis der Programmiersprache nachvollzogen werden.

3. Algorithmen verstehen – oder: Wer liest wen?

Während in Code Poetry die Quellcodes und die Interfacetexte in Kombination vorliegen und daher gemeinsam untersucht werden können, bestehen in der Regel diverse Probleme der Zugänglichkeit: Die Quellcodes sind für User:innen zumeist gar nicht sichtbar, sondern bleiben unter der Oberfläche verborgen und viele Seitenbetreiber:innen sowie Internetfirmen halten sich ihre Algorithmen betreffend bedeckt. In den Fällen, in denen sie doch offen zugänglich sind, kann zudem die Mehrheit der User:innen ihre Strukturen, ihr Vokabular und ihre Funktionsweisen nicht verstehen.[32] In diesem Zusammenhang gibt Marino Folgendes zu bedenken:

> »If code governs so much of our lives, then to understand its operations is to get some sense of the systems that operate on us. [...] Like other systems of signification, code does not signify in any transparent or reducible way. And because code has so many interoperating systems, human and machine-based, meaning proliferates in code.«[33]

Zwei Aussagen sind an diesem Zitat beachtenswert: Zum einen wird Programmiersprachen ein bedeutungsgenerierendes Potenzial zugesprochen, das heißt, Marino nimmt Abstand von der Ansicht, dass sie sich durch Eindeutigkeit auszeichnen und nur richtig oder falsch kennen.[34] Vielmehr könnten auch Quellcodes ebenso wie Produkte anderer Zeichensysteme in ihrer Interpretation durch menschliche Akteure Polysemien aufweisen. Zum anderen werden die Codes selbst als Aktanten aufgefasst, die weite Teile unseres Lebens beeinflussen oder gar steuern. Daher sei eine *digital literacy* im Sinne des Erlernens von Programmiersprachen heutzutage unabdingbar, um unsere digitalisierte Welt verstehen zu können.[35] Auch verhält es sich so,

---

32 Vgl. Bolter: Digitale Schrift, 465; Cayley: The Code is not the Text, 2.

33 Marino: *Critical Code Studies*, 4.

34 Vgl. Stein: Literatur im I als Code, 239.

35 Vgl. Marino: *Critical Code Studies*, 21.

dass Quellcodes und Algorithmen nicht nur gelesen werden – vielmehr können sie umgekehrt die User:innen »lesen«, wie der Literaturwissenschaftler und Lyriker Craig Dworkin folgendermaßen auf den Punkt bringt:

> »Although we may imagine ourselves as customers consuming the product of Facebook's platform, our data, harvested as we use the site, is the actual product sold by the company; […]. Similarly, one does not so much google something, as one is googled in the process; again, Google's business model is predicated less on providing customers with data than on gathering their data as raw material. […] [C]onsumers have themselves been commodified.«[36]

Während also User:innen Interfacetexte im Internet lesen, können die in den zugrundeliegenden Quellcodes vorhandenen Algorithmen so programmiert sein, dass sie das Leseverhalten der User:innen interpretieren und darauf reagieren. Das User:innen-Verhalten wird dabei in Form von Daten gesammelt, gespeichert und ausgewertet. Auf dieser Grundlage werden unter anderem bestimmte Inhalte ausgewählt und angezeigt, allen voran gezielte Werbungen. Das jeweilige Leseverhalten beeinflusst demnach den Interfacetext, der sich je nach gesammelten Daten unterschiedlich präsentiert.[37] Derartige Prozesse laufen hintergründig ab und werden von den User:innen entweder nicht bemerkt oder deshalb hingenommen, weil die Nutzung vieler digitaler Services gegenwärtig kaum mehr zu umgehen ist. Eine ähnliche Beobachtung beschreibt der digitale Lyriker Jörg Piringer als Ausgangspunkt seines Projekts *datenpoesie* von 2016. Ihm zufolge nutzen Autor:innen heutzutage zwar mehrheitlich digitale Technologien zum Verfassen und Lesen von Texten oder zum Bewerben von Veranstaltungen, jedoch ohne deren Einfluss auf die eigenen Schreib- und Lesepraktiken zu reflektieren.[38] In seinen poetischen Explorationen interessieren ihn hingegen die Funktionsweisen von Quellcodes und Algorithmen, die er nachvollziehen und sichtbar machen will.

Beispielsweise beschäftigt sich Piringer im generativen Gedicht »allgemein erklar menschenrecht« mit sogenannten Stoppwörtern. Diesbezüglich erklärt er, dass Sprachverarbeitungsalgorithmen von Suchmaschinen wie

---

36 Craig Dworkin: Poetry in the Age of Consumer-Generated Content. In: *Critical Inquiry* 44 (2018), 674–705, hier: 677.

37 Vgl. ebd., 679; Eskelinen: The Four Corners of the E-lit World, hier: 15.

38 Vgl. Piringer: datenpoesie, o. S.

Google unter anderem auf Datenreduktion ausgerichtet sind, weil idealerweise alle Webseiten in einem Suchindex zusammengefasst werden sollen. Hinsichtlich der äußerst hohen Anzahl von Internetseiten muss daher Speicherplatz gespart werden. Um dies zu erreichen, entfernt der Algorithmus zunächst Stoppwörter, also Wortarten, die für eine Suchanfrage als nicht relevant erachtet werden, wie etwa Artikel, Präpositionen und Konjunktionen. Zur weiteren Vereinfachung werden die verbleibenden Wörter zudem auf ihren Wortstamm reduziert.[39]

Dieses algorithmische Vorgehen wendet Piringer auf die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte* an, welche somit die Datenbasis seines Gedichts darstellt. Dadurch entsteht ein seltsam anmutender Text, dessen erste drei Zeilen folgendermaßen lauten: »da anerkenn angebor wurd gleich unverausser recht mitglied gemeinschaft mensch grundlag freiheit gerechtig fried welt bildet nicht anerkenn veracht menschenrecht akt barbarei […]«.[40] Indem also Begriffe wie ›Anerkennung‹, ›unveräußerlichen‹ oder ›Gerechtigkeit‹ derart verkürzt werden, können sie mit allen Wörtern gefunden werden, die den jeweiligen Stamm enthalten. Piringers Beispiel illustriert demnach das stark reduzierte Sprach-, genauer gesagt Schriftverständnis von Suchmaschinen, die in der Regel schriftliche Texte durchsuchen. Der in den Worten des digitalen Lyrikers »verstümmelte[]«[41] Text ist darüber hinaus nicht in der Lage, den Sinn des Originaltexts wiederzugeben: nämlich die Verkündung, dass »[a]lle Menschen […] frei und gleich an Würde und Rechten geboren«[42] sind. »allgemein erklar menschenrecht« legt nicht nur eine Funktionslogik der meistgenutzten Suchmaschine offen, sondern erscheint auch als kritischer Kommentar über den reduktionistischen Umgang der Maschine mit Sprache respektive Schrift.

Da Internetfirmen und Seitenbetreiber die von ihnen verwendeten Algorithmen überwiegend geheim halten, kann nur eingeschränkt untersucht werden, wie beispielsweise Daten gesammelt, gezielte Werbung generiert oder das Leseverhalten beeinflusst wird. Allerdings können algorithmische Verfahren zumindest teilweise nachvollzogen werden, wie die poetische

39 Vgl. ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Siehe https://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38624/erklaerung-der-menschenrechte (letzter Zugriff: 20.01.2022).

Exploration Piringers verdeutlicht. Diese offenbart Aktivitäten von Programmen, die normalerweise im Hintergrund ablaufen, indem die prozessuale Schriftverarbeitung, welche generell als Teil digitaler Schriftlichkeit zu betrachten ist, im Interfacetext sichtbar gemacht wird. So konstituiert sich Agentialität in diesem Beispiel ebenfalls zwischen Mensch und Maschine, da sich Piringer die algorithmische Arbeitsweise des Computers sozusagen aneignet und mit ihr einen poetischen Text generiert, der Automatismen im digitalen Schriftgebrauch herausstellt.

4. Resümee

Die vorgestellten lyrisch-digitalen Arbeiten reflektieren Besonderheiten von programmierter Schriftlichkeit und der damit zusammenhängenden Agentialität auf verschiedene Weise: Gedichtgeneratoren veranschaulichen beispielsweise, dass die daraus entstehenden Gedichte ein Produkt menschlicher und maschineller Aktivitäten sind, da die Generatoren und Wortlisten von Menschen verfasst werden, die den Computer in Aktion treten lassen. Auch von der Maschine gehen Handlungsinitiativen aus, da sie User:innen zum kreativen Umgang mit digitalen Technologien inspirieren, die dann selbst als Autor:innen aktiv werden. In Code Poetry können hingegen die Textformen ›Quellcode‹ und ›Interfacetext‹, deren Prozesse in der Regel auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, in Abhängigkeit zueinander betrachtet werden. Dadurch, dass *poegrams* Gedichte und ausführbare Programme zugleich sind, deren Skript und dessen Ausführung auf dem Interface gemeinsam nachvollzogen werden können, kann der Maschine bei der Arbeit zugesehen werden. Auch in generativen Gedichten, in denen algorithmische Verfahrensweisen etwa von Suchmaschinen nachempfunden werden, können Aktivitäten von Programmen zugänglich gemacht werden. Bei der Herausstellung ihrer Funktionslogiken, die normalerweise im Hintergrund ablaufen, wird nicht nur der maschinelle Umgang mit Schrifttexten deutlich, sondern auch, dass Codes selbst als Aktanten auftreten, die das Leseverhalten von User:innen beeinflussen.

Während verschiedene Prozesse programmierter Schriftlichkeit bei der Nutzung digitaler Technologien mehrheitlich verdeckt ablaufen, vermag es digitale Lyrik demnach, diese an die Oberfläche zu bringen. Dabei werden auch digitale Schreibtechniken beleuchtet, wie das Programmieren von Quellcodes, deren Ausführung durch den Computer und damit zusammenhängend

algorithmische Verfahren, ebenso wie Fragen nach der Agentialität computerbasierter Textproduktion. Diese lässt sich mithin als komplexes Handlungsgefüge zwischen Autor-, Leser:innenschaft und Computern beschreiben, als ein gegenseitiges Einwirken menschlicher und maschineller Aktanten, durch das digitale Schriftlichkeit prozessual und kollektiv hervorgebracht wird.

***

Dieser Artikel ist Teil des Projekts *Poetry in the Digital Age*, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« bereitgestellt wurden (Finanzhilfevereinbarung Nr. 884177).

Wor(l)ding: doing academia in queer-feministischen Schreibkollaborationen

Lena Eckert

Kollaboratives Schreiben ist keine neue Art der queer-feministischen Wissensgenerierung. Es wird und wurde in aktivistischen und universitären Kontexten seit den siebziger Jahren kontinuierlich getan. Zu verzeichnen ist eine lange Tradition von Schreibkollektiven: Das *Combahee River Collective* zum Beispiel – eine der ersten US-amerikanischen intersektionalen Interventionen in den *weiß*-bürgerlichen Feminismus – war eine Schreibkollaboration. In den 1970er und 1980er Jahren erforschte die feministische Sozialpsychologin Frigga Haug anhand kollektiver Biographien vor allem weibliche Gedächtnisarbeit.[1] Derzeit werden auch von Gilles Deleuze und Félix Guattari inspirierte Schreibkollaborationen zu *Slow Scholarship*[2] oder zur dekolonialen Wissensgenerierung[3] in einem von westlichen Diskursen geprägten Umfeld veröffentlicht.[4] Die meisten dieser Schreibkollaborationen betonen den fundamentalen Gewinn an Freude, aber auch an Erkenntnis.[5] Sie thematisieren

---

1 Frigga Haug: Subjekt Frau. Zur Politik von Erinnerung. In: Birgit Rommelspacher (Hg.): *Weibliche Beziehungsmuster. Psychologie und Therapie von Frauen*. Frankfurt/M: Campus 1987, 49–70.

2 Alison Mountz: For Slow Scholarship: A Feminist Politics of Resistance through Collective Action in the Neoliberal University. IN: *ACME: An International E-Journal for Critical Geographies* 14.4 (2015), 1235–1259.

3 Marcelo Diversi / Claudio Moreira: Real World: Classrooms as Decolonizing Sites Against Neoliberal Narratives of the Other. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 13.6 (2013), 469–473.

4 Sandra Pensoneau-Conway et.al.: Self, Relationship, Positionality, and Politics: A Community Autoethnographic Inquiry Into Collaborative Writing. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 14(4) (2014), 312–323.

5 Jonathan Wyatt et al.: Deleuzian Thought and Collaborative Writing: A Play in Four Acts. In: *Qualitative Inquiry* 16.9 (2010), 730–741.

sich selbst und verschriftlichen die Herausforderungen, die ihnen während des gemeinsamen Schreibprozesses begegnet sind. Viele dieser verschriftlichten Praxen lesen sich wie Anleitungen – gewollt. Auch wenn die angewendeten Methoden der neueren Schreibkollaborationen nicht neu sind, stellen sie dennoch alternative Les- und vor allem Schreibweisen in neoliberalen Kontexten dar – sie stellen nicht nur den Modus der Wissensgenerierung, sondern auch die Inhalte in Frage. Zudem werden in verschriftlichten Gesprächen (Schreib_Gesprächen) und Schreibkollaborationen aller Art sozio-kulturelle Positionen von und Beziehungen unter Wissenschaftler:innen und damit auch Forschungsinteressen und Fragestellungen einer Neubetrachtung unterzogen. Das *doing academia* erfährt eine Verschiebung durch alternative Praxen der Verschriftlichung von Wissensgenerierung. Der akademische Schreiballtag ist für Wissenschaftler:innen gleichzeitig vertraut und bedrohlich und bedrohend – queer-feministische Schreibkollaborationen ergeben einen Weg, damit offensiv umzugehen. *Doing science* und *doing gender* sind zutiefst ineinander verwoben.[6] Dennoch gibt es kaum umfassendere (auto)ethnografische Beobachtungen, die diese Verschränkungen zu entziffern versuchen. Selbstbeobachtungen und -untersuchungen zu Modi der Erkenntnisgewinnung rühren an bestehende Machtverhältnisse[7] und gefährden so den Status quo und folglich seine Rechtfertigung.

Mit meinem Beitrag möchte ich mich an diesen Überlegungen beteiligen und das Potenzial des Schreibens in der Kollaboration für eine disparatere Wissensgenerierung herausstellen sowie die Agentialität, die darin erscheint, auf mehreren Ebenen hervorheben. Ich zeige zudem die Möglichkeit, der Artikulation von Differenz und zwar insbesondere von Geschlechterdifferenz, die in der Schreibkollaboration liegt. Innerhalb der Universität kann in der queer-feministischen Schreibkollaboration ein widerständiges Potenzial gegenüber neoliberaler Hochschulpolitik und männlicher Hegemonie und eine Möglichkeit zur disparateren Wissensgenerierung über Vielfalt und Differenzen entstehen, so meine These.

---

6 Sandra Beaufaÿs / Beate Krais: Doing Science – Doing Gender. Die Produktion von Wissenschaftlerinnen und die Reproduktion von Machtverhältnissen im wissenschaftlichen Feld. In: *Feministische Studien* 23.1 (2005), 82–99.

7 Thomas Etzemüller: Der ›Vf.‹ als Subjektform. Wie wird man zum ›Wissenschaftler‹ und (wie) lässt sich das beobachten? In: Thomas Alkemeyer / Gunilla Budde / Dagmar Freist (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript 2013, 75–196.

1. Kulturtechniken: Schreiben und Kollaborieren

Schreiben und Kollaborieren sind wissenschaftliche Kulturtechniken, die die Art und Weise der Wissensgenerierung grundlegend prägen und vergeschlechtlicht und vergeschlechtlichend sind. Schreiben ist Weltaneignung, Schreiben ist Selbstermächtigung, Schreiben ist eine fundamentale Kulturtechnik, an Hand derer sich das eigene Denken entfaltet, präzisiert, entwickelt und formiert. Schreibende Frauen*[8] haben sich seit ihrer Zulassung zur Universität mit ihren eigenen Schreibgewohnheiten, der Macht des Schreibens, dem Zusammenhang zwischen Geschlecht und Schreiben und auch dem Spezifischen der Schreibkollaboration auseinandergesetzt. Denn Frauen* und andere marginalisierte Personen sind, weltweit betrachtet, immer noch Rechenschaft schuldig, wenn sie selbst denken und schreiben. Insofern müssen sie auch immer gegen das »Schreiben als Herrenrecht« nach Helène Cixous anschreiben.[9]

Die US-amerikanische Schreibberaterin Joan Bolker bemerkt diesbezüglich: »Writing is dangerous for everyone«.[10] Schreiben ist gefährlich, weil man etwas von sich weggibt und damit rechnen muss, dass man es erstens nicht zurückbekommt und zweitens etwas damit gemacht wird, was man nicht beabsichtigt hat. Die Schreibende macht sich verletzlich, durchsichtig und benutzbar. Nicht nur deshalb scheint das Schreiben im Kollektiv vielversprechender: *Empowerment* durch Schreiben mit anderen Marginalisierten, die sich ebenso hergeben, macht Schreiben zum politischen Akt. Oder anders gesagt: Es macht das Schreiben zur Politik – Schriftlichkeit ist politisch. Das Kollektiv explizit zu machen und zu leben – das ist schreibende Ermächtigung, das ist Handlungsfähigkeit und Agency durch Schriftlichkeit. Im Folgenden möchte ich nachzeichnen, wie dies funktionieren kann.

---

8 Ich verwende den Gender-Stern *, um bewusst zu machen, dass ich Geschlechterpositionierungen nicht biologistisch oder essentalisierend verstehe. Dies ist eine diskriminierungskritische Praxis, die sich bereits in vielen Print-Medien, einschlägigen Verlagen sowie zum Teil im Radio (z.B. Radio Fritz) oder den öffentlich-rechtlichen Sendern durchgesetzt hat. Auch Behörden, Hochschulen, Organisationen und Unternehmen benutzen den Gender Stern oder den Gender-Doppelpunkt. Beim Sprechen wird eine kurze Pause (glottaler Plosiv) eingelegt.

9 Hélène Cixous: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin: Merve 1977, 53.

10 Joan Bolker: *The Writer's Home Companion: An Anthology of the World's Best Writing Advice, From Keats to Kunitz*. New York: Holt Paperbacks 1997, 187.

2. Geschlecht und Schreiben – Schreiben und Agentialität

Vor ziemlich genau 100 Jahren hat Virginia Woolf die Forderung nach einem eigenen Zimmer – einem Zimmer für sich allein gestellt. [11] Woolf war eine der wichtigsten Schreibenden für das Schreiben von Frauen*. Woolf wurde jedoch auch kritisiert für ihre Blindheit gegenüber den eigenen Privilegien.[12]

Die postkoloniale Theoretikerin Trin T. Minh-ha schreibt über die Macht des Schreibens in Bezug auf Selbstaktualisierung und *Empowerment* durch das Schreiben, dass das Schreiben für sie eine Kulturtechnik ist, die mit dem Werden des Ichs zu tun hat – eine Praxis, die nicht die Fixierung von Identität, sondern eine Bewegung des Ichs ermöglicht, denn das Ich kommt und geht im und durch das Schreiben, das eine Öffnung ermöglicht, die vor dem Schreiben noch nicht war: »to write is to become« bzw. »writing […] is an ongoing practice that is concerned not with inserting a ›me‹ into language, but with creating an opening where the ›me‹ disappears while ›I‹ endlessly come and go«[13]. Was jedoch passiert mit diesem Ich in der Kollaboration? Wenn schon ein Ich, das vorher nicht gefunden war, jetzt erscheint, welchen Wert hat dann ein Verschwinden desselben in der Kollaboration?

Die schwarze US-amerikanische Feministin bell hooks plädiert für *collaborations*, denn sie sieht in ihnen die Möglichkeit eines »greater understanding of the dynamics of race, gender, and class«, die Möglichkeit, über »one-dimensional ways of thinking, being, and living« hinauszuwachsen.[14] In der *collaboration* liegt für bell hooks die Möglichkeit, eine neue Sprache der Gemeinschaftlichkeit entstehen zu lassen. Dabei muss jedoch mitgedacht werden, dass das englische Wort *collaboration* eine neutralere Konnotation hat als das deutsche Wort ›Kollaboration‹. Im Deutschen verbinden wir mit dem Kollaborateur denjenigen, der mit dem Feind zusammenarbeitet. Ich hätte auch den Begriff des Schreibkollektivs verwenden können, jedoch liegt in der Kollaborateur:in tatsächlich gerade in dieser Konnotation das verborgen, was ich

---

11 Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. Harcourt: Mariner Books [1928] 2005.

12 Alice Walker schrieb 1983 dass es für schwarze Frauen zu Woolfs Zeit nicht nur darum ging, Zimmer und Geld zu besitzen, sondern im Falle der Versklavung eben schlicht und einfach sich selbst. Vgl. Alice *Walker: In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose.* New York: Harcourt Brace Jovanovich 2004, 235.

13 Trin T. Minh-ha: *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press 1989, 90 und 35.

14 bell hooks: *Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom*. New York: Routledge 2010, 37.

zum Vorschein bringen will, und zwar das des Anderen, das des Fremden, des Differenten und das des nicht Eingemeindeten.

Es geht in der Schreibkollaboration nicht darum, zu vereinheitlichen und synchron zu sein. Es soll gerade darum gehen, die unterschiedlichen intersektionalen und interdependenten Artikulationen nebeneinander, ineinander und miteinander verflochten stehen zu lassen – entstehen zu lassen, sich gemeinsam widerständig werden zu lassen. Im kollaborativen Schreiben kann jenseits von Repräsentation des Anderen die Differenz generiert werden.

Vorherrschend ist jedoch ein Verständnis von Schreiben als Ausdruck individueller Kreativität oder von Schreiben als Repräsentation des Denkens. Die Frage ist aber: Ist Schreiben der Ausdruck individueller, autonomer, von einem Ursprung in der Zeit oder einem Ort, eventuell von einem Individuum ausgehender individueller Kreativität? Diese Frage wurde von der Physikerin und Philosophin Karen Barad bearbeitet. In Barads Konzeption von Wissensgenerierung wird Reflexion und die distanzierte, objektive Betrachtung von einer vermeintlich isolierten Position als einzigem Modus neuer Erkenntnis in Frage gestellt.

3. »Beziehungen erschreiben« – Physik und Geschlecht

Karen Barad hält Reflexion als wissenschaftlichen Modus für nicht hinreichend und konstatiert: »intervention is the key.«[15] Deshalb schlägt sie die *diffraction* als ethische Onto-Epistemologie vor, die Welt als eine Konsequenz spezifischer materieller Verschränkungen versteht.[16] Und *diffraction* liest sich fast wie eine Anleitung zum kollaborativen Schreiben. In der Schreibkollaboration passiert das Schreiben durch das Schreiben der Anderen. Und dadurch wird eine Anerkennung der Differenzen ermöglicht – in dem Moment, in dem sie entstehen, also erschrieben werden, und zwar in der Relation zueinander.

Schreiben kann als immer schon intra-aktiv konzeptualisiert werden. Wenn Barad ihren Schreibprozess in der Danksagung zu ihrem Buch *Meeting the Universe halfway* beschreibt, dann liest sich das so:

---

15 Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press 2007, 50.

16 Corinna Bath et.al.: *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin: Lit-Verlag 2013, 57.

> »Friends, colleagues, students, family members, multiple academic institutions, departments, and disciplines, the forests, streams, and beaches of the eastern and western coasts, the awesome peace and clarity of early morning hours, and much more were a part of what helped to constitute both this ›book‹ and its ›author‹.«[17]

Für Barad gibt es eine Vielzahl an Entitäten, Dingen, Menschen, Institutionen, Faktoren, Prozessen, Atmosphären, Empfindungen und noch vielem mehr, die das Buch *und* die Autorin im Prozess des Schreibens hervorgebracht haben. Wissenschaft ist für Barad eine direkte materielle Beschäftigung und materielle Auseinandersetzung mit der Welt. Das hat natürlich weitreichende Konsequenzen für die *Hard Sciences*, aber auch für Sozial- und Geisteswissenschaften. Welche Konsequenzen hat ein solches Denken für die intersektionale Geschlechterforschung?

Barads Philosophie ist zudem eine Weiterführung der Butlerschen Performativitätstheorie von Geschlecht. Für Barad sind Bedeutung und Materialität nicht getrennt. Auch für Judith Butler ist Performativität kein einzelner, zu isolierender Akt, der von einem bereits etablierten Subjekt durchgeführt wird, sondern die überaus machtvolle Weise, in der ein Subjekt überhaupt erst durch eine Vielzahl von ›Anrufungen‹ in die Existenz gerufen wird.[18] Gender ist mit Butler gedacht:

> »Kein Ding, keine Tatsache, keine Vorannahme, sondern vielmehr ein Verlangen nach erneuter Artikulation, das niemals zur Gänze verschwindet – aber das sich ebenso wenig jemals zur Gänze zeigen wird.«[19]

Geschlechterdifferenz ist also weder eine soziale noch eine biologische Determiniertheit, noch eine Kategorie oder eine sprachliche Bestimmung, sondern eine Relation – immer schon eine ständig sich verschiebende Grenzziehung, eine Dynamik des ›In-Bezug-Gesetzt-Werdens‹, eine Bewegung Dazwischen. Barads Konzeptualisierung geht sogar noch weiter und entlarvt nicht nur Repräsentation, sondern schlägt vor, dass wir das Konzept der Reflexivität ganz hinter uns lassen, da es uns eben dazu verführt, den Ursprung oder das Original zu suchen, sogar dann, wenn unsere konzeptuellen gendertheoretischen

---

17 Barad: *Meeting the Universe Halfway*, x.

18 Judith Butler: *Subjection, Resistance, Resignification. Between Freud and Foucault. The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press 1997, 83–105.

19 Judith Butler: Das Ende der Geschlechterdifferenz? In: Martin Heller/ Jörg Huber (Hg.): *Konturen des Unentschiedenen*. Basel: Stroemfeld 1997, 25–43, hier: 36.

Rahmungen uns sagen, dass es ein Original nicht gibt. Reflexivität lässt uns aber davon ausgehen, dass es ein Original gäbe, das in einem Spiegel – in unserem Denken widergespiegelt werden kann und uns damit als beobachtende Subjekte von einem zu beobachtenden Objekt trennt. Barad argumentiert: »Reflection is insufficient; intervention is the key.«[20] Sie hält also Reflexion für nicht hinreichend; Intervention ist für sie das entscheidende. Als materiell-diskursive Alternative zur Reflexion schlägt Barad die *diffraction* vor. Abgeleitet aus der Physik, also der Optik, sowie der Quantenphysik ist dies ein Konzept sowie eine Methode, die auf die Intra-Aktion zwischen Bedeutung und Materialität abzielt und versucht, Welt als eine Konsequenz spezifischer materieller Verschränkungen zu verstehen.

Während die Reflexion das Spiegelbild von Objekten, die auf Distanz gehalten werden, herstellt, versteht Barad die Methode der *diffraction* als eine ethische Onto-Epistemologie, in der Subjekt und Objekt durch die Intra-aktion hervortreten, »die ein Bemühen darum ist, welche Differenzen von Bedeutung sind, wie sie etwas ausmachen und für wen.«[21] Und *diffraction* liest sich fast wie eine Anleitung zum kollaborativen Schreiben:

> »diffraction does not fix what is the object and what is the subject in advance, and so, unlike methods of reading one text or set of ideas against another where one set serves as a fixed frame of reference, diffraction involves reading insights through one another in ways that help illuminate differences as they emerge: how different differences get made, what gets excluded, and how these exclusions matter.«[22]

Die Methode der *diffraction* zieht erstens keine Grenzen zwischen Objekt und Subjekt in der Wissensgenerierung und versteht zweitens das Lesen von Einsichten als Hindurchlesen durch andere Einsichten. Ich möchte behaupten, dass in der Schreibkollaboration das Schreiben durch das Schreiben der Anderen passiert und dadurch eine Anerkennung der Differenzen ermöglicht – in dem Moment, in dem sie entstehen, also erschrieben werden, und zwar in der Relation zueinander. Und es geht im gleichen Moment um die Anerkennung der Verantwortung, die diesem Moment innewohnt. Welche Differenzen verursachen welche Ausschlüsse und wie materialisieren sich diese Ausschlüsse und warum ist das wichtig?

---

20 Barad: *Meeting the Universe Halfway*, 50.

21 Barad in Bath: *Geschlechter Interferenzen*, 57.

22 Barad: *Meeting the Universe Halfway*, 30.

Für Barad geht es in der *diffraction* darum, einen Unterschied in der Welt zu machen und: »um das Übernehmen von Verantwortung für die Tatsache, dass unsere Praktiken etwas bewirken; die Welt wird durch unterschiedliche Praktiken unterschiedlich materialisiert (kontingente Ontologie).«[23]

Kollaboratives Schreiben kann so als eine Intra-aktion verstanden werden: zwischen Körpern, Stühlen, Räumen, Ansichten und Aussichten, Tischen, Stiften, Computern, Papier, verbunden mit Geschichten, Konzepten, Ideen, Fragen, Stimmen, Emotionen, Erinnerungen und all das in der Vergangenheit, der Gegenwart und für die Zukunft. Die Macht der Dinge verbindet sich zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen. Hier erscheint das Differente im Denken sowie das Differente im Subjekt und natürlich insbesondere das Differente von Geschlecht. Intersektionale Geschlechterdifferenz kann im queer-feministischen kollaborativen Schreiben seinen Ausdruck finden. Das Verständnis von Schreiben als Ausdruck individueller Kreativität oder von Schreiben als Repräsentation transparenter Prozesse, um Denken und Gedanken zu vermitteln, wird damit grundlegend in Frage gestellt.

4. Erfahrung – Körperlichkeit – Schrift: *wor(l)ding*

Nun möchte ich zum kollaborativen Schreiben und seinen Möglichkeitsräumen kommen. Kollaboratives Schreiben als Praxis zeugt von der intrinsischen Verbundenheit und Ko-Konstruktion von Bedeutung sowie von einer besonderen Art der Wissensgenerierung, die auch damit verbunden ist, ihren Teilnehmenden ein Gefühl der Selbstermächtigung zu geben. Es ist eine widerständige Praxis in dem Sinne, als dass sie akademische Hierarchien ebenso unterlaufen kann wie die Vorstellung, dass bessere Arbeit und bessere Forschung von isolierten Individuen kommen. Post- und anti-koloniale Literatur wird zum Beispiel auch durch den Kampf um Selbstbestimmung charakterisiert.[24] Es geht um ein *researching back*, *writing back* oder *talking back*, also den Versuch des *re-claimings* der eigenen nicht-kanonisierten, geraubten und irrelevant gesetzten Erfahrung. Es geht um ein Zurückforschen oder ein Widerforschen – das Zurückerobern der eigenen Erfahrung von denen, die die Erfahrung anderer beforschen, beschreiben, bewerten, in Relation setzen.

23 Ebd., 56.

24 Linda Tuhiwai Smith: *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples.* London: Zed Books 1999, 7.

Phänomenologisch mit Maurice Merleau-Ponty argumentiert, kann Verstehen nur durch das Fleisch passieren, durch unsere Präsenz in der Welt und unsere Erfahrung von Welt wie Gloria Anzaldúa in *Borderlands* betont.[25] Unser Verständnis von Menschsein kann sich nicht lösen von körperlichem Wissen von Welt. Dieser Konnex stellt in Frage, ob es Expertise außerhalb des erfahrenden Körpers für die jeweilige Erfahrung geben kann; es bezweifelt Universalisierung und Generalisierung. Menschliche Erfahrung, aber auch ihre Erforschung kann nur in einer holistischen Art und Weise passieren. Sein ist nicht gespalten durch die Dichotomien Körper und Geist, Objekt und Subjekt, von Physischem und Metaphysischem oder Theorie und Methode. Unser Verständnis von Menschsein kann sich nicht losmachen von körperlichem Wissen von Welt.[26]

Die Prozesse, die im kollaborativen Schreiben vorkommen, sind die des Informierens, des Negierens, des Kontrastierens, des Affirmierens und ultimativ des Beziehung-Werdens.[27] Der Raum, der hier entsteht, ist einer, in dem Beziehungen, Praxen und auch Verbindlichkeiten und Verantwortlichkeiten verhandelt werden – durch das Schreiben, im Schreiben. Das kollaborative Schreiben ist ein produktiver Prozess, der uns konstituiert, als Kollaboration, als Kollaborateur:innen, als Schreibende – Schreibkollaborationen sind verkörperter Widerstand gegen die Individualisierung, gegen den individualisierten Wettbewerb, gegen die Bewertung einzelner anhand ihrer Outputs entsprechend der neoliberalen Wissenschafts- und Publikationsethik.

Queer-feministische Schreibkollaborationen, so meine These, verstehen es jedoch, das Unsagbare, die offenen Geheimnisse, auf indirektem Wege einzuholen und das *doing academia* in einem *wording/worlding* bzw. dem *wor(l)ding* entstehen zu lassen. Meine Vermutung ist, dass die in diesem *wor(l)ding* erscheinende Verschränkung von Bedeutung und Materie das unabhängige, vermeintlich körperlose und distanzierte Wissenssubjekt grundlegend in Frage stellt. Die materiell-diskursive Beteiligung und Transformation der eigenen Person in und durch die Forschungstätigkeit wird hier nicht nur betont, sondern erscheint als Voraussetzung jeglicher Erkenntnisgewinnung.

25 Gloria Anzaldúa: *Borderlands: The New Mestiza*. San Franzisco: Spinsters Aunt Lute 1987.

26 Ebd.

27 Sandra Pensoneau-Conway et. al.: Self, Relationship, Positionality, and Politics. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 14.4 (2014), 313.

5. Schreib_Gespräche

Ich möchte nun beispielhaft einen Text aus einem Schreib_Gespräch einer Schreibkollaboration zum Thema Schreiben und Geschlechterdifferenz vorstellen. In diesem Schreib_Gespräch haben fünf Schreibende jeweils eine Frage formuliert, die dann von allen anderen Schreibenden beantwortet wurde. Dies passiert im Kreis rotierend, indem die Schreibenden im Takt von fünf Minuten von Frage zu Frage bzw. von Laptop zu Laptop weiterrücken.[28] Diejenige, die die Frage gestellt hat, kommt so nach 20 Minuten zu ihrem eigenen Platz zurück und beantwortet als letzte ihre eigene Frage.

Ich zitiere hier aus einem solchen Schreib_Gespräch:

> »*S: Wie kann heute Schreiben an der Universität empowernd sein für Frauen*, wenn sie dauernd damit beschäftigt sind, bleiben zu können, eine Vertragsverlängerung zu bekommen, eine Perspektive zu finden?*
>
> J: Freundinnen, Austausch, treffen und Gedanken teilen, auf andere werfen und schauen, was zurückkommt. Aber nicht auf diese fressenden Projektionsflächen. Nicht auf die, die es zerfleischen, zerhacken, sondern die, die es einem subtil verändert, verbessert, klüger zurückwerfen. Sich ermutigen lassen und dann aufschreiben. Den Mythos des einsamen Schreibenden zertreten. Gemeinsam wird ein Schuh draus. Oder draußen schreiben … nicht in diesen furnierten, buchenoptisch eingerichteten Unibüros seine Zeit absitzen, sondern einen Ort finden, in dem sich Gedanken ausbreiten können. Der Kampf und die Vertragsverlängerung immer im Hinterkopf. Ok, aber nicht ohne Verbündete. Offene und guerillamäßige Strategien entwickeln. Alles scheiße finden dürfen, zweifeln, hinterfragen, alles hinwerfen wollen,

---

28 Das hier vorgestellte Schreib_Gespräch wurde prä-Pandemie durchgeführt. Seitdem habe ich jedoch mehrere Schreib_Gespräche in der gleichen Weise online durchgeführt. Die Vorgehensweise lässt sich eins zu eins abbilden, ob eine ähnliche Dynamik entstehen kann, oder ob sich im virtuellen Raum andere Dinge zutragen bleibt zu erforschen. Was ich bereits feststellen kann, ist, dass eine Dynamik entsteht, die sich schneller entspinnt, als im präsentischen Raum. Das in einem Pad Hintereinander-Her-Schreiben geht schneller, als das von Laptop-Zu-Laptop-Rutschen, und damit entwickelt sich fast so etwas wie ein Gehetztsein, das ganz bewusst ausgebremst werden muss. Die Schreibenden blenden den Raum viel mehr aus – die Dinge erscheinen kaum mehr im Text.

> frustriert sein und dann wieder die Kurve kriegen. Aufgeben und dranbleiben, beides in Ordnung.«

Aspekte, die hier zur Analyse auffordern, nicht zuletzt auch in Hinsicht auf Schriftlichkeit, sind natürlich Räumlichkeit, Verletzlichkeit, Affektivität und Emotion, Embodiment/Verkörperung, Verschwisterung/das Kollektive, Anerkennung, Ethik, Atmosphäre, Ästhetik, Kampf, Widerstand und Absolution.

Genau wie bei Barad erscheinen auch hier die unbelebten Aktanten wie das »furnierte buchenoptisch eingerichtete Büro« als ein wichtiger Teil des Geschriebenen. Dieser Ort, der verhindert, dass die Gedanken sich ausbreiten können, wird nicht nur als beklemmend und einschränkend, sondern in dem Sinne auch als hemmend und spezifische Gedanken produzierend beschrieben. Dieser Raum scheint mitzuschreiben. Ebenso hat der Frust, der als allgegenwärtig erscheint, durchaus eine Daseinsberechtigung zu haben und eine Rolle zu spielen in diesem Gefüge, das hier aus dem Gegenüber, vielleicht eventuellen Kritiker:innen und dem Anstellungsverhältnis besteht. Beide lassen die Schreibende prekär werden, die in der Gemeinsamkeit mit anderen eine Möglichkeit des Widerstandes und des Andersmachens empfindet. Ich würde sogar noch weiter gehen und sagen, dass in diesem Text eben dieser Raum entsteht und sich öffnet für weitere Kollaborationen. Die Selbstreflexion der Wissenschaftler:in geschieht innerhalb verschiedener Koordinaten, derer sie sich während des Schreibens gemeinsam mit anderen bewusst wird – sie denkt sogar über guerillamäßige Aktionen nach und setzt ihre eigene Situation in Relation zu einer *activist academia*, die der Vereinzelung und dem Wettbewerb entgegensteht.

Wenn sonst Wissenschaftler:innen ihren Arbeitsalltag in Interviews oder Autobiografien schildern, geschieht das meistens im Narrativ des meritokratischen Prinzips, also einer Leistungsbiografie entsprechend.[29] Die hier aufscheinenden Aspekte erfahren weder Beachtung noch Berücksichtigung als beteiligte Aspekte in der Erkenntnisgewinnung. Das gängige Narrativ, das bedient wird, ist das der neoliberalen Universität, das der persönlichen Erfolge in Forschung und Lehre und die eigene isolierte Hingabe an die Wissensproduktion.

29 Gert Dressel / Nikola Langreiter: Academic Work – Faster, Higher, Further? On the (Missing) Proportion of Work to Spare Time in the (Cultural) Sciences. In: *Forum Qualitative Sozialforschung* 9 (2008), 50.

Auf der Ebene konkreter Praktiken – wie der des Schreibprozesses – bleibt vieles im Dunkeln wissenschaftlicher Selbstbeschweigung. Die Ebene, auf der sich die vergeschlechtlichte und vergeschlechtlichende soziale Ordnung im akademischen Alltag reproduziert – aber auch verschieben kann –, kommt nicht ins Gesagt-Werden. Die queer-feministische Schreibgruppe, die hier zusammenkommt und sich im Kollektiv äußert, versteht es jedoch, »Unsagbares – die offenen Geheimnisse – auf indirektem Wege einzuholen und universitäre und wissenschaftliche Praktiken als gesellschaftliche Praktiken zu reflektieren«.[30] Das Quellenmaterial ist durch eine alternative Methode der Verschriftlichung entstanden.

Empowerment/Ermächtigung ist ein theoretisches Konzept und zugleich eine Praxis. Es geht um die Ermächtigung jener Personen, die marginalisiert sind und die in bestimmten Zusammenhängen keine Macht oder Handlungsfähigkeit besitzen. Die Kraft von Empowerment liegt im Wachstum von Selbstvertrauen, Selbstachtung und der Entwicklung von Selbstbewusstsein sowie von einem wachsenden Verständnis der eigenen Handlungsmacht und -fähigkeit. Die sich daran anschließende Erkenntnis der Welt als durch das eigene Handeln veränderbar ermöglicht ein tiefes Verständnis von *wor(l)ding*, wie ich es konzeptualisieren möchte: Welt erschreiben – disparatem Wissen Raum geben – oder anders: die Verschriftlichung von Kontingenz. Die queer-feministische Schreibkollaboration versteht es, das Unsagbare – die offenen Geheimnisse – auf indirektem Wege einzuholen und das *doing academia* in einem *wording/worlding* entstehen zu lassen.

6. Schriftlichkeit – Kontingenz – Wahrnehmbarmachung

Kollaboratives Schreiben stellt herausfordernde Fragen an die hierarchischen Strukturen der modernen Universität – was es bedeutet, Forschung zu machen und zu publizieren. Kollaboratives Schreiben verschiebt die Aufmerksamkeit auf Vielfalt und Verbindungen. In der Fokussierung auf die *multiplicity* und die Gleichzeitigkeit und Ambivalenz von Geschichten und Subjektivitäten sowie deren Kontingenz. In der Arbeit der Schreibkollaboration kann explizit die Aufmerksamkeit dahin gelenkt werden, wo das Ausmaß wissenschaftlichen Schweigens laut wird. In einer Erweiterung des so-

30 Ute Frietsch: *Häresie und Wissenschaft: eine Genealogie der paracelsischen Alchemie*. München: Wilhelm Fink 2013, 315.

zial Imaginären, in kakophonen Ethnographien, insbesondre kollaborativen Auto-Ethnographien, die performativ und emanzipativ wirken können, kann auch der Mantel des esoterischen, distanziert gottähnlichen Erzählers der Objektivität abgestreift werden. Es geht um die Wahrnehmbarmachung miteinander verbundener Praktiken, Prozesse und Handlungen.

Wissenschaftliche Standards, an die wir uns halten und die wir kontinuierlich reproduzieren, um anerkannt zu werden, um da bleiben zu dürfen, um gelesen, um zitiert zu werden, sind aus einer Zeit, in der die Universität ausschließlich aus weißen bürgerlichen Männern kolonialer, feudaler oder schon kapitalistischer Weltordnungen bestand. Somit ist es nicht verwunderlich, dass wissenschaftliche Konzepte, Kategorien, Methoden, das Denken generell strukturiert ist von kolonialen, sexistischen, heteronormativen Vorannahmen über das, was als wissenschaftlich gilt, und das, was nicht als wissenschaftlich gilt. Argumente, die als wissenschaftlich anerkannt werden, können als durchdrungen von einem maskulinistischen, bürgerlichen Duktus beschrieben werde. Dieser Duktus kann bis zu Immanuel Kants Schriften, wenn nicht sogar bis ins 16. Jahrhundert, zurückverfolgt werden.[31] Die neuen Gatekeeper sind wissenschaftliche Zeitschriften, internationale *Scientific Journals*, die ›gute‹ Wissenschaft *peer reviewen* lassen und damit in erster Linie beurteilen, ob ein Artikel vermeintlich objektiv argumentiert, keine emotionale Sprache verwendet und nicht zu persönlich wird.[32]

Mit Audre Lorde kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es nicht das Handwerkszeug des Herren ist, mit dem das Haus des Herren abgerissen werden kann: »The master's tools will never dismantle the master's house«.[33] Wissenschaftlichkeit hat die Möglichkeit, intimer, persönlicher und verbundener zu werden. Kollaboratives Schreiben kann genau dahin führen, dass wir uns in und zwischen die Leben der anderen einfühlen und eindenken, und es kann vielversprechendere Räume für Entdeckungen und Wissensgenerierung bereitstellen. Das entstehende Kaleidoskop der Differenzen und der gelebten Wirklichkeiten kann uns eine disparatere Sicht auf die Welt und Möglichkeiten des Widerstandes gegen Herrschafts- und Machtregime nicht nur im *doing academia* eröffnen.

31 Patricia Bizzell: *Academic Discourse and Critical Consciousness*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1992.

32 Neil Gascoigne / Tim Thornton: *Tacit Knowledge*. Durham: Acumen 2013.

33 Audre Lorde: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press 1984.

Was sind wir, wenn wir schreiben, Kolleg:innen, Freund:innen, Schwestern, Mitbewohner:innen, Lehrer:innen und Student:innen, Ko-autor:innen, Schreibpartner:innen sind? Alles zusammen, nichts davon? Identität, als ein Konzept, das das Übereinstimmen des Selbst mit sich selbst bedeutet, ergibt keinen Sinn in kollaborativen Schreibprozessen. Wir sind mehr als sonst auf unser kollektives Gedächtnis und unsere kollektiven Symbole und Zeichen zurückgeworfen, aber auch notwendiger Weise auf deren Konstruktion. Denn die Interpretationen weichen ebenfalls notwendiger Weise voneinander ab und treten günstigenfalls gerade im Prozess der gemeinsamen Verschriftlichung hervor, desgleichen die Kontingenz unserer Zeichen und Denksysteme. Das kann heißen: Politisch-Werden in dem Moment und zwar genau in dem Moment, in dem das *wor(l)ding* entsteht!

Mit jedem Festschreiben ist ein Verlust, mit jeder Selbstfindung ist die Einbuße eines anderen Selbst verbunden. Mit jedem Ausfall von In-Bezug-Setzung ist eine neue Beziehung entstanden. Es gibt eine Simultanität unserer relationalen Rollen, die Überkreuzung unserer Beziehungen: niemals nur meine Freund:in, niemals nur meine Kolleg:in, niemals nur meine Schreibpartner:in; eine Akkumulation von relationalen Verbindungen, von Beziehungsknüpfungen, die den Raum des Zwischen bevölkern und ihn bereichern, ihn auch verkomplizieren und eventuell überbevölkern.

Was hier ebenso beunruhigt wird/in Frage gestellt wird/neu konfiguriert wird, sind Macht- und Hierarchiestrukturen, sind Grenzen zwischen Offenbarung/Intimität, Student:in/Dozent:in, Privat/öffentlich, erzieherisch/öffentlich, öffentlich/privat/persönlich, Pädagogik/Freundschaft, all diese Grenzen werden re-formiert, neu definiert, neu gestaltet, in all diesen ›Dazwischen‹. Denn dieser Raum ist ein Raum, in dem Beziehungen, Praxen und auch Verbindlichkeiten und Verantwortlichkeiten verhandelt werden – durch das Schreiben, im Schreiben.

Die Schriftlichkeit der Medusa: Insistierungen (Cixous – Derrida)

Oliver Ruf

> »Die literarische Schöpfung ist dieses Abenteuer des Körpers und der Zeichen, das Zeugnis ablegt vom Gefühl: die Traurigkeit als Markierung der Trennung und als Köder der symbolischen Dimension; der Freude als Markierung des Triumphs, die mich im Universum des Kunstwerks und des Symbols ansiedelt, das ich so weit wie möglich gestalte, daß es meinen Erfahrungen der Realität entspricht…«[1]
>
> *Julia Kristeva, Soleil noir (1987)*

1. Annäherung

Mit Hélène Cixous' Schlüsseltext *Das Lachen der Medusa* (1975) ist es einsichtig geworden, wie sehr ein hier geäußertes widerständiges, bewegtes und herausforderndes Bekenntnis zum *politischen Akt des Schreibens* im Ausgang des *weiblichen Begehrens* steht.[2] Dabei rückt die Konstellation und das Konzept ›Medusa‹ insbesondere in den Mittelpunkt einer »Wandelbarkeit« (»*changean-*

---

1 Julia Kristeva: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard 1987, 97, zit. nach der deutschen Übersetzung in Elisabeth Schäfer: *Die offene Seite der Schrift. J.D. und H.C. Côte à Côte*. Wien: Passagen 2008, 97.

2 Vgl. Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa [1975]. Übers. von Claudia Simma. In: Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. 2., durchges. Aufl. Wien: Passagen 2017, 39–61.

ce«) sowie eines »Übersetzungsprozesses« der Schrift respektive der Schriftlichkeit[3] als Ausdruck einer geradezu unmöglichen *écriture féminine*:[4]

> »Unmöglich eine weibliche Art des Schreibens zu *definieren*, das ist von einer Unmöglichkeit, die weiterbestehen wird, denn man wird diese Schreibart nie *theoretisieren*, umgrenzen, kodieren können [...]. Aber sie wird immer über den, vom phallozentrischen System bestimmten Diskurs hinausführen.«[5]

Dabei ist das Missverständnis bereits verabschiedet worden, dass damit lediglich ein weibliches Substantiv modifiziert werde – und nicht eine Qualität des Schreibens, »die mit jenen Menschen assoziiert wird, die aufgrund ihres biologischen oder sozialen Geschlechts ›Frauen‹ sind.«[6] Vielmehr kann *nach Cixous* davon gesprochen werden, dass es hier weniger um ein biologisches Verhältnis als um eine symbolisch-kulturelle Konnotation geht – und dass mit der Entscheidung, in diesem Zusammenhang nochmals näher den Begriff der ›Schrift‹ mit demjenigen des ›Schreibens‹ zu privilegieren, für den ein vollzogenes Werk im Mittelpunkt steht. Ausgehend von diesem Diskurs will der vorliegende Beitrag (einmal mehr)[7] die Erscheinung ›Schriftlichkeit‹ verhan-

---

3 Siehe dazu insgesamt Hartmut Günther / Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. Writing and Its Use.* Berlin / New York: de Gruyter 1996.

4 Elisabeth Schäfer / Claudia Simma: Medusas »Changeance«. Ein Interview mit Hélène Cixous. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 181–191, hier: 182–183.

5 Cixous: Das Lachen der Medusa, 47.

6 Elissa Marder: Die Kraft der Liebe [übers. von Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer]. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 87–99, hier: 90.

7 Siehe dazu u.a. Oliver Ruf: Akt des Schreibens, Struktur der Sprache, Literatur-,Betrachtung'. Paul de Man liest Jean-Jacques Rousseau (mit Jacques Derrida). In: Jesko Reiling / Daniel Tröhler (Hg.): *Zwischen Vielfalt und Imagination. Praktiken der Jean-Jacques Rousseau-Rezeption.* / Entre hétérogénéité et imagination. Pratiques de la réception de Jean-Jacques Rousseau. Genf: Slatkine 2013, 367–382. Siehe zudem etwa auch Ders.: Über Schreiben schreiben. Was sind Theorien des Schreibens? In: Klaus Birnstiel / Erik Schilling (Hg.): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht. Stuttgart: Hirzel 2012, 41–54; Ders.: ,Bewegtes' Schreiben. Multimediale Schrift zwischen Wissensdesign, medientechnischer Materialität und virtuellem Ereignis. In: Urs Büttner et al. (Hg.): *Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink 2014, 63–88; Ders.: La page blanche. Diskursgeschichte und Poetologie einer Kulturtechnik des Schreibens. In: Ludger Hoffmann / Martin Stingelin (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen*

deln und mit dem Phänomen ›Medusa‹ als Metapher und Allegorie einer bestimmten kulturtechnischen Evidenz verfalten. Dazu vorgeschlagen wird im Folgenden der Rückgriff auf, um im betroffenen Dispositiv zu bleiben, Derridas Praxis des ›Insister‹, über die wiederum Cixous sich mit jenem eingehend geäußert hat.[8] Als *Geschichte vom fliegenden Manuskript* zeichnet Cixous den Deutungsweg des Insistierens als Dialog respektive Polylog, bei dem der Frage der Schrift und der Schriftlichkeit diejenige des Lesens und des lesenden Schreibens (des *lesendschreibenden* Gesprächs) zur Seite gestellt werde: »Die Medusa dieser stets offenen Zukunft kommt auf uns zu, uns entgegen, um zu insistieren – immer wieder, sodass wir ihrem Ruf nachgekommen sind.«[9] Die These, die hier den entsprechenden Überlegungen ihre Richtung geben wird, lautet denn auch, dass derartige Insistierungen tatsächlich agential eine Neubestimmung des Verhältnisses von schreibendem Subjekt, schriftlicher Produktion und schreibend-schriftlicher Materialität in eine vielköpfige Relationalität zu setzen vermögen: verführerisch[10] und nicht minder gefährlich.

Eine Untersuchung zu einer derart begrifflich gefassten *Schriftlichkeit der Medusa* ist das Desiderat einer Philologie, die sich auch dem philosophischen Text aus einer literaturästhetischen Perspektive widmet. Ein solches Vorhaben hat eine deutlich analytische Landschaft der Untersuchung zu zeichnen: Notwendig ist die Perspektive, *nahe an der Sprache* die Auseinandersetzung zu suchen. Eine Schlüsselfigur in diesem reflexiven Feld ist die Betrachtung einzelner Formulierungen, die als solche das sind, was sie bezeichnen: Formen respektive Formbares, Geformtes wie Formendes. Die *Schriftlichkeit der Medusa* ist der ambitionierte Versuch eines seinerseits dekonstruktiven *Close Reading*. Gleichwohl hat dieser Text selbst Diskursbewegungen evoziert und eine

---

von Felicitas Hoppe. Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven. München: Wilhelm Fink 2018, 91–114.

8 Vgl. Hélène Cixous: *Insister. An Jacques Derrida* [2006]. Übers. von Esther von der Osten. Begleitet von drei Originalzeichnungen von Ernest Pignon-Ernest. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 2014.

9 Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer: Vorwort: … der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin … In: Dies. (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 13–19, hier: 13.

10 Siehe dazu auch die noch immer kritisch zu diskutierende Position in Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches* [1972/73]. Übers. von Richard Schwaderer, überarb. von Werner Hamacher. In: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich.* Frankfurt a.M. / Berlin: Ullstein 1986, 129–168, hier: 132.

eigene Theorie-Historie geschrieben, seit der »vieles […] passiert«[11] ist. Die Reaktionen auf Cixous‹ Text bleiben »so gespalten wie dazumal«[12] und auch die vorliegenden Ausführungen sind als Teil dieser Rezeption zu verstehen. Dazu bleibt die Überzeugung unangetastet, dass es nicht darum gehen kann, jenen exklusiv als rein feministisches Werk aufzufassen oder »in ihm eine feministisch angereicherte Neuauflage von Derridas Ausführungen zur Schrift zu erblicken.«[13] Vielmehr soll die Forschungslage[14] zu *Das Lachen der Medusa* dahingehend komplettiert werden, dass das Augenmerk darauf gerichtet wird, zu untersuchen, welcher *Stil* der ›Schriftlichkeit‹ (und dann wiederum auch des ›Schreibens‹)[15] darin erkannt werden kann:

> »Dieses Schreiben ist assoziativ, sprunghaft, nicht systematisch, es versucht, emotionale und körperbezogene Schattierungen zu erfassen, es ist gleichzeitig Autobiographie, Kommentar, feministisches Manifest, politischer Traktat, philosophischer Diskurs, Narration, Poesie und Gesang – ein schier undurchdringliches Gewebe von Gattungen und Stilen. Und es ist genau dieses Bezugsgeflecht, das die von Cixous propagierte Textbewegung oder ›Textkette‹ erst ermöglicht, da dadurch das ›Ein- und Aussteigen‹ in/aus einen/m Text gewährleistet ist. […] Er besteht aus Brüchen, Sprüngen, entfaltet sich als lose zusammengesetztes Gefüge, das beim Lesen

---

11 Gertrude Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' *Medusa*-Text. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 21–37, hier: 21.

12 Ebd., 22.

13 Ebd., 24.

14 Vgl. u.a. Ann Rosalind Jones: Toward an Understanding of »L'Écriture Féminine«. In: *Feminist Studies* 7.2 (1981), 247–263; Elaine Showalter: Feminist Criticism in the Wilderness. In: *Critical Inquiry* 8.2 (1981), 179–205; Toril Moi: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London / New York: Methuen 1985; Gayatri Chakravorty Spivak: French Feminism in an International Frame. In: Dies.: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York / London: Methuen 1987, 134–153; Barbara Freeman: Plus corps donc plus écriture: Hélène Cixous and the Mind-Body Problem. In: *Paragraph* 11.1 (1988), 58–70; Rosi Braidotti: *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*. New York: Routledge 1991; Eva Waniek: *Hélène Cixous. Entlang einer Theorie der Schrift*. Wien: Turia + Kant 1993; Abigail Bray: *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. New York: Palgrave Macmillan 2004.

15 Zu neuerer Forschung dazu siehe auch Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp 2021; Sandro Zanetti: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*. Ditzingen: Reclam 2022.

> Assoziationen, Querverbindungen, eigene Erfahrungen, körperliche Erinnerungen evoziert statt diese zu verunmöglichen oder aus dem Leseprozess auszuklammern.«[16]

Welches Gefüge bei Cixous nicht nur entsteht, sondern wie dieses schrifttheoretisch und schreib-ästhetisch *realisiert* wird (ausgeführt wird, angewendet wird, produziert wird), so die vertretene These, das ist die spezifische Ausführung, Anwendung bzw. Produktion einer genuin grammatikalischen Praxis, die an einzelnen Textpassagen in aller Kürze darzustellen ist und die seinerseits erweist, warum wir es hier mit einem »der anhaltend einflussreichsten kritischen Texte des späten 20. Jahrhunderts«[17] – *ungebrochen* – zu tun haben.

2. Lektüre

Cixous beginnt *Das Lachen der Medusa* programmatisch:

> »Ich werde über die weibliche Schrift sprechen: *darüber was sie bewirken wird*. Es ist unerläßlich, daß die Frau sich schreibt: daß die Frau von der Frau ausgehend schreibt und die Frauen zum Schreiben bringt, zum Schreiben von dem sie unter Gewaltanwendung ferngehalten worden sind, wie sie es auch von ihren Körpern waren; aus denselben Gründen, kraft desselben Gesetzes, mit demselben todbringenden Ziel. Es ist unerläßlich, daß die Frau sich auf und in den Text bringt – so wie auf die Welt, und in die Geschichte –, aus ihrer eigenen Bewegung heraus.«[18]

Diese Anfangspassage enthält bereits den Grundzug dessen, was mit diesem Text umgesetzt wird: Das Geschriebene kündigt ein Sprechen an und verspricht, eine Wirksamkeit herauszustellen. Das Unternehmen ist geleitet von der Zentrierung einer Figuration, die Cixous ›Frau‹ nennt, deren Semantik für jede Leser:in dahingehend zu identifizieren ist, da jene kulturell konstituiert und mit einer Bedeutung bereits *schon immer* belegt ist. Die Verfasserin setzt sich selbst in diese figurative Reihe (als ›Frau‹) und sie setzt zugleich den Topos ›Frau‹ als Urfassung des eigenen Ausgangspunktes, von dem aus

---

16 Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, 34.

17 Elissa Marder: Die Kraft der Liebe, 87.

18 Cixous: Das Lachen der Medusa, 39.

die hier ausgeführte *Handlung* beginnt. Es wird geschrieben und es wird dazu aufgefordert, dass dieselben Figurationen in der Folge dasselbe tun: dass sie schreiben. Dabei führt der Weg, der sowohl gegangen wird wie auch gegangen werden soll (der mithin ›unerlässlich‹ ist), in das hinein, was zugleich entsteht: ›in den Text‹. Das alles wäre dabei nicht der Rede wert, wenn es nicht ein ›Vorher‹ geben würde: Zustände, die ›unter Gewaltanwendung‹ *für die Frau* verhindert worden sind – Zustände des verhinderten (und damit unterlassenen) Schreibens. Mit einer solchen radikalen, jedoch nicht weniger eindeutigen, deutlichen und *wahren* Feststellung setzt das *Lachen der Medusa* an und damit auch deren (Denk-)Bewegung ein. Der Titel bezieht sich dazu offensichtlich darauf, dass in der antiken griechischen Mythologie ein bestimmtes, ›Medusa‹ (altgriech. Μέδουσα / *Médousa*) genanntes und als weiblich konnotierte Schreck-Gestalt beschriebenes Wesen, eine so genannte ›Gorgone‹ (altgriech. Γοργών / *Gorgṓn*), oft symbolisch eine spezifische Auffassung von ›Weiblichkeit‹ und von ›Frau‹ repräsentiert:[19] »Medusa ist eine von drei ursprünglich schönen Gorgonen, die von Athene zur Strafe in ein schreckliches Monster verwandelt wird, nachdem sie von dieser mit Poseidon beim Liebesspiel erwischt wurde. Wer fortan in ihr Antlitz blickt, den ereilt der Tod.«[20] ›Medusa‹ ist mithin *tödlich*; sie ist grundsätzlich ›todbringend‹.

Schon früh wurde ›Medusa‹ für Auslegungen (Deutungen) des Weiblichen und Fraulichen herangezogen, an prominenter Stelle etwa 1922 in einer erst postum 1940 veröffentlichten fragmentarischen Notiz von Sigmund Freud,[21] mit der u.a. auch eine Theorie des Fetischs und der Fetischisierung anhand

---

19 Hierfür ist – auch – die Populärgeschichtsschreibung ein deutliches Beispiel, etwa der Medusenkopf als Logo der italienischen Modefirma *Versace*, Gorgonen-Darstellungen in Computerspielen wie *Heroes of Might and Magic 3*, *Dota 2*, *Castlevania*, *God of War*, *Age of Mythology*, *Titan Quest*, *Assassin's Creed Odyssey*, *Nethack* oder auch in Hollywood-Blockbuster-Filmen wie *Kampf der Titanen* (1981/2010). Siehe dazu generell u.a. Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Stuttgart / Weimar: Metzler 2008.

20 Silvia Stoller: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 155–170, hier: 155.

21 Vgl. Sigmund Freud: Das Medusenhaupt. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Siebzehnter Band: Schriften aus dem Nachlaß 1892–1938*. Hg. von Anna Freud et al. London: Imago 1941, 45–48: »Das Manuskript ist vom 14.V.1922 datiert. Es wurde in der Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago, Bd. XXV, 1940, Heft 2, abgedruckt. Den gleichen Gegenstand hat S. Ferenczi in einer Notiz ›Zur Symbolik des Medusenhauptes‹ (Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, Band IX, 1923) behan-

dieses, so Freud, ›Symbol des Grauens‹ als bloßes Phantasma erzählt wird.[22] Freud notiert wörtlich:

> »Die Deutung einzelner mythologischer Gebilde ist von uns nicht oft versucht worden. Sie liegt für das abgeschnittene, Grauen erweckende Haupt der Meduse nahe.
> Kopfabschneiden=Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrationsschreck, der an einen Anblick geknüpft ist. Aus zahlreichen Analysen kennen wir diesen Anlass, er ergibt sich, wenn der Knabe, der bisher nicht an die Drohung glauben wollte, ein weibliches Genitale erblickt. Wahrscheinlich ein erwachsenes, von Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter. Wenn die Haare des Medusenhauptes von der Kunst so oft als Schlangen gebildet werden, so stammen diese wieder aus dem Kastrationskomplex und merkwürdig, so schrecklich sie an sich wirken, dienen sie doch eigentlich der Milderung des Grauens, denn sie ersetzen den Penis, dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist. — Eine technische Regel: Vervielfältigung der Penissymbole bedeutet Kastration, ist hier bestätigt.
> Der Anblick des Medusenhaupts macht starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein. Dieselbe Abkunft aus dem Kastrationskomplex und derselbe Affektwandel! Denn das Starrwerden bedeutet die Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch einen Penis, versichert sich desselben durch sein Starrwerden.
> Dies Symbol des Grauens trägt die jungfräuliche Göttin Athene an ihrem Gewand. Mit Recht, sie wird dadurch zum unnahbaren, jedes sexuelle Gelüste abwehrenden Weib. Sie trägt doch das erschreckende Genitale der Mutter zur Schau. Den durchgängig stark homosexuellen Griechen konnte die Darstellung des durch seine Kastration abschreckenden Weibes nicht fehlen. Wenn das Medusenhaupt die Darstellung des weiblichen Genitales ersetzt, vielmehr dessen grauenerregende Wirkung von seiner lusterregenden isoliert, so kann man sich erinnern, dass das Zeigen der Genitalien auch sonst als apotropaeische Handlung bekannt ist. Was einem selbst Grauen erregt,

---

delt. Freud streift das Thema in seinem Aufsatz: Die infantile Genitalorganisation, Ges. Schriften, Bd. V, S.235.« (Ebd., 46).

22 Siehe dazu auch Sarah Kofman: *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*. Übers. von Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press 1985, 82–89, sowie u.a. auch Hartmut Böhme: Fetischismus und Sexualität. Auf dem Weg zu einem metapsychologischen Konzept: Binet – Krafft-Ebing – Freud. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): *Kulturtheorie.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 161–184, hier: 174.

> wird auch auf den abzuwehrenden Feind dieselbe Wirkung äussern. Noch bei Rabelais ergreift der Teufel die Flucht, nachdem ihm das Weib ihre Vulva gezeigt hat. Auch das erigierte männliche Glied dient als Apotropaeon, aber kraft eines anderen Mechanismus. Das Zeigen des Penis — und all seine Surrogate — will sagen: Ich fürchte mich nicht vor dir, ich trotze dir, ich habe einen Penis. Das ist also ein anderer Weg zur Einschüchterung des bösen Geistes.
> Um nun diese Deutung ernstlich zu vertreten, müsste man der Genese dieses isolierten Symbols des Grauens in der Mythologie der Griechen und seinen Parallelen in anderen Mythologien nachgehen.«[23]

Hier ist nicht die Stelle, um Freud für seine Auslegung (Deutung) der ›Medusa‹ einmal mehr zu kritisieren. Freuds Bemerkung zeigt jedoch wenigstens darauf hin, von welcher Position aus Cixous – und mit ihr ihr Text – *auch schreibt*, d. h. was damit in Frage steht, in Frage gestellt wird und was überhaupt gefragt wird: Wonach verlangt *diese Medusa*, und zwar insbesondere in der geforderten (eingeforderten) Schriftlichkeit, also vor allem auch für das Manifestwerden (der Materialisierung) des Akts, ›die Frau von der Frau ausgehend‹ zu schreiben und ›die Frauen zum Schreiben‹ zu bringen, als »Ruf der Medusa, jenem ›Schreib!‹ nachzukommen«.[24] Dessen Bedeutung wird schließlich einigermaßen festgelegt: Gerade der Imperativ, der das Befolgen einer Ansprache, letztendlich auch eine Einsicht impliziert, enthält ein Ausrufezeichen. Für die Frage nach Cixous' grammatikalischem Schrift- und Schreibmodell ist dieser Hinweis auf den Wert von Interpunktion mindestens entscheidend. Interessant ist aber zunächst die Erhellung der Prozessualität, die sich als Umfeld derselben zu erkennen gibt.

Sie erfolgt zum einen, was in der Cixous-Forschung auch bereits gesehen wurde, über die Negierung einer »rein ästhetisch« fundierten und »an die Avantgarde Literatur des 20. Jahrhunderts anknüpfende Wiederbelebung experimenteller literarischer Praktiken«.[25] Gerade in der Schreibweise, die Cixous' Text herbeiruft und gleichzeitig anwendet, die jener verspricht und zur selben Zeit einlöst, als »Schreibstil, der eine andere Ökonomie im Umgang mit der Sprache und der Schrift einführt«,[26] und zwar *poetisch* (bzw. als

---

23 Freud: Das Medusenhaupt, 47.

24 Hutfless / Postl / Schäfer: Vorwort, 17.

25 Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, 25. Siehe dazu wiederum auch Bray: *Hélène Cixous*, 28–42.

26 Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, 28.

Form von Poesie), kommt ein »Schreibablauf« zum Vorschein, der ein »Umdenken bezüglich der Produktion« von Text bedingt und so die »Generierung einer Vielfalt von Texten« möglich macht.[27] Zum anderen gerät dadurch dasjenige in den Fokus, was Cixous die »Erzeugung von *Formen*« nennt (»in einer wahrhaft künstlerischen Tätigkeit«): »als *Komposition*, als etwas Schönes« – »Schönheit«, heißt es, »wird nicht mehr verboten sein. Also wünsche ich mir, daß sie schreibt und dies einzigartige Imperium bekanntgibt.«[28] Und: »Es reicht, Medusa ins Gesicht zu schauen, um sie zu sehen […]. Sie ist schön und sie lacht.«[29] Die Frage nach dem Gehalt des Phänomens des Ästhetischen[30] (in einer solchen Auffassung von ›schön‹, aber auch im Wechselspiel der Sinne und der wahrgenommenen Erfahrung, die gleichsam eine Geburt der Künste aus den Sinnen voraussetzt)[31] ist dem Aufforderungssatz »Schreib!«[32] also doch zumindest inhärent. Die Frage zielt auf die Benutzung einer gewissen »›Form‹ von Schrift«,[33] wobei der Begriff ›Form‹ bei Cixous ebenfalls eine Vielheit von »Zeichen« meint, die wiederum »Schreiben« bedeuten.[34] Es ist möglich, diese Aussage mit einem weiteren, ästhetischen Begriff zu verfalten. Cixous praktiziert dies an mehreren Stellen ihrer kunsttheoretischen Schriften. Der Bogen geschlagen wird vom Schreiben zum Zeichnen, bei dem »der Feder« gefolgt und sich »ins Unbekannte« vorgewagt wird, »klopfenden Herzens, verrückt vor Verlangen«.[35] Es handelt sich ein ums andere Mal um einen Prozess, der, wie das Schreiben, nicht auf Abgeschlossenheit zielt und auf diese Weise Offenheit erkundet: »Zeichnen, schreiben, welche Expeditionen«, »und am Ende kein Ende«.[36] Beide Techniken der Kultur- und Kunstproduk-

27 Ebd., 33.

28 Cixous: Das Lachen der Medusa, 40.

29 Ebd., 50.

30 Siehe dazu auch Hélène Cixous: *Schriften zur Kunst I*. Übers. von Esther von der Osten. Hg. von Sebastian Hackenschmidt. Berlin: Matthes & Seitz 2018.

31 Dazu ist noch immer einschlägig Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

32 Cixous: Das Lachen der Medusa, 40.

33 Mireille Calle-Gruber / Hélène Cixous: *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris: des femmes 1994, 17, zit. nach der Übersetzung von Claudia Simma: Medusas diebische Vergnügen. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 73–80, hier: 78.

34 Cixous: Das Lachen der Medusa, 42.

35 Hélène Cixous: Ohne Halt nein Zeichnungszustand: *État de dessination* nein, eher: Ohne Hals. Der Henker hebt ab [1991]. In: Dies.: *Schriften zur Kunst I*, 37–57, hier: 38f.

36 Ebd., 39.

tion sind in diesem Form gebenden Moment des Machens[37] verschwistert: »[I]ch sage schreiben-oder-zeichnen, denn das sind oft Zwillingsabenteuer, die aufbrechen, im Finstern zu forschen, die nicht finden, nicht finden; und über dem Nicht-Verstehen und Nicht-Finden (zeichnen sie) lassen sie unter ihren Schritten das Geheimnis aufsprudeln.)«[38]

In dem dann ebenfalls poetologischen Duktus von *Das Lachen der Medusa* steckt genau das: Das Plädoyer für eine Formfrage der zeichnenden und gezeichneten Schriftlichkeit, die diese ebenfalls ästhetisch wendet. Daher ist Cixous in der Lage, »unzweideutig« die »Auffassung« zu vertreten, »daß es *gezeichnete* Schriften gibt«, wodurch der Gedanke möglich ist, zu sagen, dass »[d]ie Schrift ja genau *die Möglichkeit selbst der Veränderung ist.«*[39] Die Brisanz dieses Plädoyers erhöht sich – erneut – durch seine Begründung in der Privilegierung der Poesie respektive des Poetischen und der Poet:innen: »Nur Poeten«, so Cixous, »nicht Romanschriftsteller die solidarisch sind mit klassischer Repräsentation. Poeten, weil Poesie ja nichts anderes ist, als Kraft aus dem Unbewußten schöpfen […].«[40] Dies nun geht auf eine Position zurück, die den Mut und den Willen zu einem poietischen Movens installiert, hinter dem das Bedürfnis nach Neuem durch Kreation steht – Cixous wörtlich: »das Erfinden einer *neuen, aufrührerischen* Schrift«.[41] Dafür muss die eigentliche Realität herhalten, sie erscheint als Kronzeugin, jene (und mit ihr das »Frausein«) realiter »in Wirklichkeit« umzusetzen qua Freisetzung »ihres eigenen wunderbaren Textseins«.[42] Anders gesagt: Ohne zu sagen, geht es nicht, und Sagen-zu-Lernen ist daher wahrscheinlich die wichtigste Etüde, die bei Cixous als Bekenntnis nachzulesen ist. Dieser Befund lässt sich zusätzlich stützen, und zwar, das wurde bislang wenig gesehen, durch die Hervorhebung des Standpunktes, derart zum gesprochenen Wort kommen zu müssen. Nur

---

37 Siehe dazu auch Hélène Cixous: Kein Geschenk. Serrano macht Faxen. In: Dies.: *Schriften zur Kunst I*, 134–184, hier: 153: »Was macht der Künstler? Er weiß, was er tut: *er macht*«.

38 Cixous: Ohne Halt, 39. Siehe dazu auch Cixous' Herstellung des Bezugs des Schreibens zum Malen, zu dem es etwa heißt: »Ich möchte schreiben wie ein Maler. Ich möchte schreiben wie malen.« (Dies.: Das letzte Bild oder das Porträt Gottes [1986]. In: Dies.: *Schriften zur Kunst I*, 90–131, hier: 90.)

39 Cixous: Das Lachen der Medusa, 43.

40 Ebd., 44.

41 Ebd.

42 Ebd.

dadurch kann teilgenommen werden, »in jedem symbolischen System, in jedem politischen Prozeß«, und deshalb führt diese im besten Sinne ›feministische Philosophie der Schriftlichkeit und des Schreibens‹ zur Aussage, dass das Zum-gesprochenen-Wort-Kommen nicht in die Sprachlosigkeit fallen darf, sondern dass es darum zu tun ist, es »in der Öffentlichkeit sprechen« zu lassen: dort »den Mund« aufzumachen, *im Wort*.[43]

An zwei Begriffen, von denen der zweite schon bemüht wurde, kann die Verhandlung des Wortes gemäß Cixous (oder besser: in der Linie Cixous') etwas fester anvisiert werden: (a) ›Geste‹ sowie (b) ›Übersetzung‹.

Ad a) Die literaturwissenschaftliche Schreibforschung hat hinlänglich herausgearbeitet, welche Rolle die so genannte ›Geste des Schreibens‹[44] grundsätzlich spielt – beim Schreiben im Allgemeinen wie beim literarischen Schreiben im Besonderen.[45] Auch Cixous spricht ausdrücklich von dieser,[46] wendet sie jedoch nicht ausschließlich produktionsästhetisch, sondern geradezu metaphysisch, verstanden als die Erfahrung von *bisheriger* Schriftlichkeit

---

43 Ebd., 45.

44 Vgl. Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* [1991]. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, 41–48.

45 Vgl. u.a. Martin Stingelin (Hg.): *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte.* München: Wilhelm Fink 2004; Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): *»SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte.* München: Wilhelm Fink 2005; Dies. (Hg.): *»System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter.* München: Wilhelm Fink 2006; Thomas Fries / Peter Hughes / Tan Wälchli (Hg.): *Schreibprozesse.* München: Wilhelm Fink 2008; Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): *»Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren.* München: Wilhelm Fink 2008; Hubert Thüring et al. (Hg.): *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts.* München: Wilhelm Fink 2009; Martin Stingelin / Matthias Thiele (Hg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon.* München: Wilhelm Fink 2009; Claas Morgenroth / Martin Stingelin / Matthias Thiele (Hg.): *Die Schreibszene als politische Szene.* München: Wilhelm Fink 2011; Urs Büttner et al. (Hg.): *Diesseits des Virtuellen. Handschrift im 20. und 21. Jahrhundert.* München: Wilhelm Fink 2015; Ludger Hoffmann / Martin Stingelin (Hg.): *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven.* München: Wilhelm Fink 2016; Jutta Müller-Tamm / Caroline Schubert / Klaus Ulrich Werner (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift.* Wilhelm Fink 2018. Siehe außerdem u.a. auch Oliver Ruf: *Wischen und Schreiben. Von Mediengesten zum digitalen Text.* Berlin: Kadmos 2014.

46 Vgl. Cixous: Das Lachen der Medusa, 48.

überschreitend, indem *es schöpferisch wirkt*, wenn damit Unterscheidungen sich annähern (gleichberechtigt):

> »Zulassen daß Schreiben eben genau bedeutet (im) Dazwischen zu arbeiten, die Entwicklung des Selben *und* des Anderen zu befragen ohne die nichts lebt, das Wirken des Todes zu zersetzen, das bedeutet zuerst einmal Beides zu wollen. Und die Beiden, das Gemeinsamsein des Einen und des Anderen nicht in Kampf- Ausschluß- oder sonstigen Tötungshaltungen festgefahren, sondern vom unablässigen Austausch des Einen zwischenmit dem Anderen, sich von ihm unterscheidenden Subjekt, in unendliche Bewegung gesteigert. Jedes sich und das Andere nur vom lebendigen Umriß ausgehend erkennend und neu beginnend; vielfältig unerschöpflicher Weg aus tausend Begegnungen und Verwandlungen des Selben ins Andere und ins Zwischen, aus dem die Frau ihre Formen schöpft […].«[47]

Nur so entsteht jene dann vornehmlich kraftvolle Kommunikation, die *Das Lachen der Medusa* intendiert, die »Form der Kommunikation«, die Sprache nicht einsetzt, »um Sinn zu erzeugen, zu sprechen, oder Behauptungen aufzustellen«, sondern die diese Form als »Berührung« verwendet, die dazu da ist, zu erschüttern und »zu einer Entwicklung« zu bewegen,[48] die aufruft *und* anruft: »Wer schreibt, der ruft, das heißt, will gehört werden […].«[49]

Ad b) So eröffnet der Text vor einer solchen Folie ein Spiel mit Übertragungen (besser: Übersetzungen), die Verbindungen innerhalb des Dazwischen herstellen sollen, und er stellt wiederum selbst einen solchen Versuch dar, und zwar sehr konkret mittels einer »Übersetzungsproblematik«, die sich gerade an der deutschen Ausgabe im Passagen-Verlag Wien sowohl zeigt als auch darin thematisiert wird, wenn beispielsweise unterstrichen wird, »wie im Französischen hier der Sinn, nicht nur eines Satzes, sondern eines ganzen Abschnitts und darüber hinaus Texts, durch das innere Pulsieren, durch den sichtbar-unsichtbar gemachten Unterschied […] in der *Schwebe* gehalten wird.«[50] Es kommt deswegen angesichts der Schriftlichkeits-Negotiation à la Cixous auch darauf an, wie es möglich wird, den Text in andere Sprachen

---

47 Ebd.

48 Marder: Die Kraft der Liebe, 88f.

49 Ulrike Oudée Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 101–118, hier: 103.

50 Simma: Medusas diebische Vergnügen, 73.

zu übertragen – verwiesen werden kann dazu auf die »höchst problematische englische Übersetzung von *Le Rire de la Méduse*[51] von Paula und Keith Cohen aus dem Jahr 1976.[52] In ein treffendes Bild gesetzt worden ist bereits dieser im Text selbst angelegte Komplex mit der Metapher »›hemimetaboler‹ Insekten«,[53] die einen Großteil ihres Daseins damit verbringen, *sich zu häuten*. Denn aufgefasst werden kann dieses Tun »als ein[] Prozess des Übersetzens«, »dieses langsame Switchen zwischen Schichten, gleichsam scheibchenweise«.[54]

Cixous sagt ihrerseits: »Es ist auch ein Übersetzungsprozeß. Das heißt, Medusa ist in Übersetzung begriffen.«[55] Die übersetzte Medusa wirkt auf das ausgesprochene Feld, auf das *geäußerte Wort* als Prinzip. Es bleibt Phantasie genug, sich dazu auf die Lektüre und deren Verlockungen einzulassen. Dieser Gedankenstrom enthält das Ideal und die mit ihm verbundene Gewalt, die nötig scheint, dem Text angetan zu werden, um überhaupt die Übersetzung, die Übertragung, die Kommunikation (den Appell) wirklich öffentlich zu machen. Das hat auch etwas mit der Wirkung zu tun, aus der heraus *Das Lachen der Medusa* ebenfalls spricht. Es sind dies »Dichotomien im Sinn einer Umkehrung und Verschiebung, wodurch sich ein Zwischenraum ergibt, welcher die einzelnen Elemente in neuer Bedeutung miteinander in Beziehung setzt«: die ›Dekonstruktion‹, »Derridas ›Methode‹«,[56] die nichts anderes meint als »›Applied Derrida‹« (»›Derrida angewendet‹«).[57]

---

51 Marder: Die Kraft der Liebe, 87.

52 Vgl. Hélène Cixous: The Laugh of the Medusa [übers. von Keith Cohen und Paula Cohen]. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 1.4 (1976), 875–893.

53 Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 105.

54 Ebd. Siehe dazu u.a. auch Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer: Supplement I: Queere Séancen. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben*, versehen mit zwei Supplementen. Hg. von Esther Hutfless und Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus [3]2019, 61–87, hier: 77.

55 Schäfer / Simma: Medusas »Changeance«, 183.

56 Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens, 27.

57 Schäfer: *Die offene Seite der Schrift*, 33. Siehe dazu auch Jacques Derrida: *As if I were dead / Als ob ich tot wäre* [1995]. Ein Interview mit Jacques Derrida von Ruth Robbins und Julian Wolfreys (1995). Hg. von Karl-Josef Pazzini. Wien: Turia + Kant 2007.

3. Seminar

Schriftlichkeit/Schreiben als dekonstruktive Praxis? »Hélène Cixous trifft [einmal mehr] Derrida [?]«[58] Schließlich wird zur Einkreisung einer Antwortperspektive der Frage »nachzugehen sein«, »welcher Körper der Textkörper ist?«[59] Das hat sicherlich etwas mit Derridas eigener Auffassung der/von ›Schrift‹ zu tun.[60] Diese ist jedoch hinlänglich (auch mit forschungsgerichtetem Blick) bereits diskutiert worden und mithin regelrecht ausbuchstabiert.[61] Vielversprecher ist es, sich hier gleichsam *mit Derridas Schrift im Nacken* die Schriftlichkeits-Praktizierung Cixous' vorzunehmen. In actu, so legt es *Das Lachen der Medusa* nahe, hat jene etwas von sich selbst verstanden, d. h. von dem, was sie zutiefst bewegt und zum Ausdruck drängt. Was immer es ist: Es sind, so lässt sich bei Cixous erkennen, Dimensionen des Geschriebenen, die den Problematisierungen der Übersetzung zum Opfer fallen, »Erklärungen zu Wort- und Sprachspielen, die in der Übersetzung notwendigerweise verlorengehen, deren Kenntnis aber von Nutzen für das Verständnis der philosophisch-poetischen Argumentationsweise *Des Lachens der Medusa* sein kann.«[62] Wie angekündigt, ist es in diesem Zusammenhang im Besonderen auch die darin manifestierte, »sehr unkonventionelle Interpunktionsweise«, über die Derrida sich seinerseits geäußert hat (»[N]iemand kann besser interpunktieren, gemäß mir, und interpunktieren heißt schreiben, niemand weiß die Interpunktionszeichen besser *wegzunehmen/wegzulassen* als Hélène Cixous«)[63] und die treffend »*be-schwingt*« genannt werden kann:

> »Es geht nicht darum, die klassischen Interpunktionsregeln einfach zu übertreten und, zum Beispiel, gar keine Kommata mehr zu setzen. Es scheint

58 Schäfer: *Die offene Seite der Schrift*, 36.

59 Ebd., 40.

60 Vgl. Jacques Derrida: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Hg. von Peter Engelmann. Ditzingen: Reclam 2004; Ders.: *Grammatologie* [1974]. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983; Ders.: *Die Schrift und die Differenz* [1967]. Übers. von Rodolphe Gasché und Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

61 Siehe dazu u.a. Peter Zeilinger / Dominik Portune (Hg.): *nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*. Wien: Turia + Kant 2006.

62 Claudia Simma: Anmerkungen zur Übersetzung. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 63–70, hier: 63.

63 Jacques Derrida: *H.C. pour la vie, c'est à dire…* Paris: Éditions Galilée 2002, hier: zit. nach Simma: Anmerkungen zur Übersetzung, 63.

> vielmehr darum zu gehen, rhythmisch-musikalisch zum sprachlichen und klanglichen Sinnreichtum des Textes beizutragen, was zusätzliches Lesen/Interpretieren herausfordert. […] In der Übersetzung wurde versucht, wann immer möglich, die musikalische Qualität der Interpunktion beizubehalten. Das erklärt die zahlreichen Verstöße gegen die klassischen Interpunktionsregeln.«[64]

All das geht über den engeren Texthorizont hinaus. Das Cixous-Übersetzen ist, genauso wie Cixous' Übersetzen, das Ergebnis eines Textverfahrens, bei dem die Sprache als »das innovative Mittel zur Veränderung und Erneuerung der Gesellschaft als symbolischer Ordnung«[65] erkannt wird. Die Etablierung des Unterschieds (als Weg des Unterscheidens und des Differenzierens sowie der Unterschiedlichkeiten)[66] gerät dadurch zum Prinzip des Textes, mit dem jener gegen den Strich gelesen werden kann und will; es ist eine Differenz, bei der die Unentscheidbarkeit selbst auch immer auf dem Spiel steht.[67]

Dass Schriftlichkeit *und dessen Schreiben* so stark zum unterscheidenden Motor des Textes avancieren, verstärkt die Leistung des Textes, die gleichzeitig zu dessen Aufnahme (zu dessen Wahrnehmung) wiederum ästhetisch stattfindet. Gelesen und aufgelesen entfacht sich parallel zur ›be-schwingten‹ Interpunktion eine ansteckende[68] (dominant parataktische) Syntaktisierung, die den »Auftrag-Vertrag-Pakt des Lesens/Lebens« als »Lebenlesenzulernen[]« auch im Licht der Grammatik adäquat erhellt.[69] Derrida spricht beim Lesen qua Differenz vom »Pfand«, »der gegeben wurde, und in erster Linie dem gegeben, was es *endlich zu lesen* gilt, auf der Höhe dessen, was *Sie lesen müssen*«: [70] Und um dies zu erreichen, muss man schreiben.[71] Bemerkenswert ist, wie Cixous, derart verfahrend, sozusagen *einen Schuh aus der Dekonstruktion macht*, wenn dies die (eine) *écriture féminine* darstellt: »Indem das Bestimmungswort *féminine* dem Substantiv *écriture* beigefügt wird, erinnert

---

64 Ebd., 63f.

65 Eva Laquièze-Waniek: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen – Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' Écriture Féminine. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 135–153, hier: 135.

66 Vgl. Simma: Anmerkungen zur Übersetzung, 66.

67 Vgl. Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 107.

68 Vgl. San[dra] Man: Wir, Schreiben, Lust. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 83–86, hier: 83.

69 Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 102.

70 Derrida: *H.C. pour la vie, c`est à dire*, zit. nach Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 113.

71 Vgl. ebd.

uns Cixous auf spielerische Weise daran (mit einem impliziten Kopfnicken in Richtung Jacques Derridas), dass das Wort ›Schrift‹ im Französischen immer schon weiblich gewesen ist.«[72] Man muss Derridas Prämissen (nicht einmal seinen Dekonstruktions- oder Differenz-Begriff) und seine Philosophie nicht teilen, um zu sehen, dass hier, ausgehend von einer »Art des Schreibens« und einer »Beziehung zur Schrift« ein *Women's Writing* (›Frauenschrift‹) als Hervorbringung entsteht, bei der es möglich erscheint, »zu wissen, was es bedeutet, eine Frau zu sein, und dass es ausreiche, eine Frau zu sein, um in der Folge dazu in der Lage zu sein ›Frauenschrift‹ zu produzieren.«[73] Weil Cixous diese Zusammenhänge, pointiert gesagt: die Theorie und Praxis des dann ›weiblichen Text-Körpers‹ einblendet, bleibt hier völlig unmissverständlich, wie dessen Lesen und Schreiben »insofern in einem konstitutiven Verhältnis, wie man so hübsch sagt,« steht –

> »als ein Gelesenes für Derrida gegenzuzeichnen, das Lesen (des Anderen) also schreibend zu beantworten, zu bezeugen, ja zu beschwören, Schrift als Schwur. Und zwar ›*dans une autre langue*‹, was immer das heißt. Dazwischen also Übersetzung – und Übersetzung immer auch als Unmöglichkeit, *bien sûr*, gewiss. Nein nicht genug: als Notwendigkeit *im Maß* der Unmöglichkeit! ›Im Maß‹ lässt noch nicht scharf genug hören, wie Derrida insistiert […]. Übersetzung als Unmöglichkeit indes, die als eine gewonnene, eine Möglichkeit *mehr* zu verstehen ist.«[74]

Dass das ›Insistieren‹ eine besondere Konstellation zwischen Cixous und Derrida ausmacht, darauf wurde ebenfalls bereits hingewiesen; es gehört zu dessen körperlich genommener Gründungsgewalt, dass kein Körper »sich jemals außerhalb von Sprache und Kultur« befindet: »Kultur entsteht, indem ihre Gesetz auf den Körper eingeschrieben werden.«[75] Von Cixous wirklich reflektiert wird die darin enthaltene »textuelle Qualität«[76] eines Erschreibens des Körpers, einer »Körperschrift«, »die den Körpern *ihren* Text verspricht«[77] und die aus diesem Schreiben immer wieder zurück ins Lesen verfällt sowie vice versa: »Folgen wir Jacques Derrida. Er zeigt uns den Weg. […] Dies ist

72 Marder: Die Kraft der Liebe, 90.

73 Ebd., 91.

74 Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 106f.

75 Marder: Die Kraft der Liebe, 93.

76 Ebd., 94.

77 Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 104.

die Geschichte vom fliegenden Manuskript. Ich lese es ›heute‹ und es lesend lese ich mich es lesend, und während ich es lese wie gewohnt er mich lesend, spüre ich, atme ich die salzigfeuchte Luft zwischen und, leichte *Insistenz* der Ewigkeit.«[78] Gerahmt wird jene nach wie vor von einem Übersetzungsdispositiv, der dem Text *tatsächlich* eine eigene Körperlichkeit und Subjektivität zuspricht, rückverweisend, »anstatt durch korrekte Orthografie und Grammatik Stimme und Ursprung zu verwischen«:[79]

> »›Tu es *my insister*, me dit-il‹, dit-elle (›Du bist *my insister*, sagt er mir‹, sagt sie). Kein Sprachenwechsel innerhalb eines Satzes ist übersetzbar, ist sprachwechselbar! […] Auf Englisch heißt das Buch sage und schreibe ›*Insister of Jacques Derrida*‹! Ja, das widmend schickende und schenkende ›*À*‹ (›*Insister.* [Punkt] *À Jacques Derrida*‹) transkribiert und -formiert, ver- und übersetzt [die Übersetzerin] in ein gleichsam rückadressierendes ›*of*‹, sie setzt *insister* somit als Nomen, als (Eigen-)Name und bringt so diese höchst gewagte Homonymie des bzw. der *Insister* noch einmal und mit neuem Nachdruck zu Gehör – ›*dans une autre langue*‹. […] Was Cixous an Derridas Geschenk in Form seines ›tu es *my insister*‹ – ›dieses oder diese Unübersetzbare‹ (›*ce ou cette intraduisible*‹) – so ›wunderbarerweise gefällt‹, ist, sagt die *Cixousœur*, dass sie es ihm, dank der englischen Genusneutralität, ›ebenso zurückgeben‹ (›*retouner également*‹), d. h. der Schwester ein/e Schwester hinzugesellen und ›sie‹ so zum singularen Plural machen kann: Auch er, sagt sie, sei für sie ›… *my insister. Mon insister. Mon insisteur.*‹«[80]

Die vorliegend herausgearbeiteten schriftlichen Praktiken von/bei Cixous (die spezifische Interpunktion, der eigene Rhythmus, die Unübersetzbarkeit bei gleichzeitigem sich selbst Übersetzen-Wollen, das Insistieren usw.) stehen immer in Bezug zu ihnen einen Namen gebenden mythologischen Figurationen und sie spielen mit dieser Bezugnahme. Während im Vordergrund von ›Medusa‹ in aller Widersprüchlichkeit die Rede ist, ist die Dissonanz von ›die Frau‹ im Hintergrund lebendig. An der Schnittmarke von Vorder- und Hintergrund findet das Insistieren janusköpfig statt und verweist damit auch auf Medusas Schlangenköpfe in Verbindung mit dem von ihnen ausgehenden versteinernden Blick. Cixous stellt damit gerade das Sehen, Blicken und Starren

---

78 Hélène Cixous: Bitte insistieren. In: Dies.: *Insister*, 11f., hier: 12.

79 Tabea Nixdorff: Korrekturlesen. Fehler als Denkfiguren. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 23.2 (2020), 193–198, hier: 197.

80 Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 109.

gegenüber den taktilen Praktiken des Schreibens zurück. Letztere werden dadurch besonders unterstrichen, um die Dynamik des Schreibens/Sprechens gegenüber der versteinerten oder damit verkrusteten Seite der Schrift zu betonen. Im Grunde invertiert Cixous den Logophonozentrismus über das taktile Schreiben in eine Emanzipation des Sprechens. So verwandelt sich auch Derridas deiktisches ›Monster‹ in ein tastendes oder fühlendes, was die Materialität der Schrift am Ende nochmals in den Fokus rückt.

Das Lachen der Medusa sucht, so verstanden, in ihrer Erzählung von Schrift, die buchstäblich aus den Ruinen von Sprache und Kultur emporsteigt, *wie der Phönix aus der Asche*, nach Ausdrucksformen für das Lauschen danach, »wie die Poesie wächst«[81] und was im Zuge dessen entsteht, was gewonnen werden kann, was geschieht: »Ein Mittel zur Befreiung des Weiblichen wird in der Sprache respektive in der Praxis des Schreibens gefunden.«[82] Cixous hat jene, nicht zufällig, vor allem dort gefunden, wo es um das Zuhören geht, das ernstgenommen wird: »Wenn ich schreibe, dann schreiben sich von mir ausgehend all jene von denen wir nicht wissen, daß wir sie sein können, ohne Ausnahme, ohne Voraussicht […]. Niemals werden wir uns (ver-)fehlen.«[83] Höre auf die unverfehlbaren Worte all dieser schreibenden Protagonistinnen, lausche ihnen, ist die Lektion, die in diesem Cixous-Seminar über Schriftlichkeit gelernt werden kann. In der Narbe der seminaristischen Reflexion befindet sich eine »Medusigkeit«,[84] die *für die* (auch grammatikalische)[85] *Zukunft* immer auch que(er)[86] verläuft.

***

»Gibt es für uns, für Medusa, die Notwendigkeit Unendlichkeit zu denken, gibt es für Frauen, Männer und so weiter die Notwendigkeit von Unendlichkeit?! Für das Denken, das Schreiben, das In-Der-Welt-Sein?! / *Hélène Cixous*: Was die zweite Frage betrifft – die sehr komplex ist, denn wie all Ihre Fragen ist es eine mit anderen Fragen angefüllte Frage –, an welchem Ende be-

81 Elisabeth Schäfer: Und mich schüttelte eine [Medusa]. Foto*graphie* eines Traumes. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*, 173–178, hier: 174.

82 Stoller: Warum lacht Medusa?, 163.

83 Cixous: Das Lachen der Medusa, 60.

84 Schäfer / Simma: Medusas »Changeance«, 181.

85 Vgl. Marder: Die Kraft der Liebe, 91.

86 Vgl. Dünkelsbühler: *Lengage* der Libellen, 114.

ginnen … Die Zukunft, die Zukunft weiblichen Schreibens … dazu habe ich nicht so viel zu sagen. Zum Teil habe ich schon geantwortet: Es hat kein Ende, natürlich, es wird kein Ende haben, kein letztes Ende. Auch wenn man sich vorstellen könnte, daß es wunderbar wäre, wenn es ein Ende gäbe. Ich, zum Beispiel, sage mir im Traum, ich wünschte, daß es ein Ende nähme – ein *gutes*, ein gutes Ende –, daß man einen idealen, paradiesischen Zustand erreichte, das zweite Paradies, in das man, nachdem es verloren war, zurückkehrt und wo alle Wesen dasselbe Schicksal teilen. Aber das ist natürlich nur ein Traum – obwohl, der Traum ist schon etwas, das existiert«[87]

87 Schäfer/Simma: Medusas »Changeance«, 187.

›Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‹ alias ›Das queere Leben der Anagramme‹

Jayrôme C. Robinet

> »Bei keinem seiner Anagramme hatte er sich getäuscht. Man hatte sich auf dem Amte über ihn mokiert, als er, auf die Frage nach Minards Anagramm, verkündet hatte: ›Ich werde ein großes Vermögen zusammenraffen‹, und zehn Jahre später hatte sich das Anagramm bestätigt.«[1]

Im Roman *Die Kleinbürger* von Honoré de Balzac glaubt der Beamte Colleville mit ganzem Herzen an »die Geheimwissenschaft der Anagramme«[2] – so sehr, dass er Frau Minard davon abrät, einem recht gut aussehenden jungen Anwalt ihre Tochter zu geben, denn er habe schon ein Anagramm auf ihn gemacht und »sein Name und seine Vornamen bedeuten nichts Gutes«[3]. Was hat denn diese Geheimwissenschaft der Anagramme auf sich? Hugo Kaatz, der diesen

---

1 Honoré de Balzac: *Die Kleinbürger*. Übers. von Hugo Kaatz. Hamburg: Rowohlt 1961, 82. Auf Französisch: »Aucune de ses anagrammes n'avait failli. On s'était moqué de lui dans les bureaux, quand, en lui demandant l'anagramme du pauvre Auguste-Jean-François Minard, il trouvait: *J'amassai une si grande fortune*, et l'événement justifiait, à dix ans de distance, l'anagramme« (Honoré de Balzac: *Les Petits Bourgeois*. Hg. von Raymond Picard. Paris: Garnier Frères 1960, 76f. Hervorhebung im Original). Balzac hatte ein Faible für Anagramme. So veröffentlichte er seine Jugendwerke u.a. unter dem Pseudonym »Lord R'Hoone«, das ein Anagramm auf »Honoré« ist, vgl. Yves Lamy: *Les anagrammes littéraires. Pseudonymes et cryptonymes*. Paris: Belin 2008.

2 Balzac: *Die Kleinbürger*, 82. Auf Französisch: »Colleville […] était payé pour croire à la science des anagrammes« (Balzac: *Les Petits Bourgeois*, 76).

3 Balzac: *Die Kleinbürger*, 68. Auf Französisch: »J'ai fait son anagramme […] et ses nom et prénoms de Charles-Marie-Théodose de La Peyrade prophétisent ceci: *Eh! monsieur*

Roman von Balzac übersetzt hat, betrachtete sie augenscheinlich nur als bloße »geistreich-witzige Spielerei«[4], da er sich nicht die Mühe machte, Collevilles Anagramme ins Deutsche zu übertragen. Aber klären wir zunächst den Begriff. Was ist genau ein Anagramm? Im strengen Sinne wird die Umstellung von Buchstaben innerhalb von Worten, Namen, Syntagmen oder Sätzen darunter verstanden – und zwar ohne Restbuchstaben und so, dass eine andere Buchstabenfolge mit neuem Sinn entsteht.[5] Gemäß Secker scheint das Anagramm für die Literaturwissenschaft bisher bestenfalls als »Kuriosum« von Interesse gewesen zu sein, während es im Dienste der Onomastik stehe.[6] Spannend für die Namensforschung ist beispielsweise das Anagramm von *le Maréchal Pétain*: »*Place à Hitler, Amen*«[7] [Platz frei für Hitler, Amen] – verblüffendes *nomen est omen*. Denn im Zweiten Weltkrieg kollaborierte Marschall Pétain als Hitlers Handlanger im Vichy-Regime und machte in der südlichen Hälfte Frankreichs, die nicht vom NS-Regime besetzt war, in der Tat Platz frei für den Diktator. So scheint sich hier eine Funktion dieser literarischen Technik zu bestätigen: das Anagramm als »Instrument okkulter Praktiken«[8]. Literaturwissenschaftlich erforscht hat das Anagramm als Erster Ferdinand de Saussure. In seinen diesbezüglichen Studien[9] wollte er nachweisen, dass die

---

payera, de la dot, des oies é le char...« (Balzac: *Les Petits Bourgeois*, 63. Hervorhebung im Original).

4 Wilfried Secker: Anagramm. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1: A–Bib.* Tübingen: Niemeyer 1992, 479–482, hier: 480.

5 Vgl. Anselm Haverkamp: Anagramm. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 1: Absenz–Darstellung*. Stuttgart: Metzler 2010, 133–153, hier: 137.

6 Secker: Anagramm, 480.

7 Jacques Perry-Salkow: *Le Pékinois. Petit dictionnaire anagrammatique des célébrités.* Paris: Seuil 2007. In der gleichen Ader nennt Bergerson das Anagramm »The German soldiers. Hitler's men are dogs« (Howard W. Bergerson: *Palindromes and Anagrams.* New York: Dover 1973, 54).

8 Secker nennt zwei Hauptfunktionen des Anagramms. Neben der Vermittlung kryptischer Andeutungen habe es auch eine ästhetische Bestimmung. Vgl. Secker: Anagramm, 480. Das Anagramm hat aber auch weitere Funktionen, die im Laufe dieses Beitrags dargestellt werden.

9 Saussures Manuskripte sind durch Starobinski zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert worden. Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Übers. von Henriette Beese. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien: Ullstein 1980. Auch Wunderli hat eine lesenswerte Monographie verfasst. Vgl. Peter Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen: Niemeyer 1972.

lateinische Dichtung einem gewollten, anagrammatischen Prozess gehorchte. Saussures Anagrammkonzeption baute nicht auf der Schrift, sondern auf der Lautung auf. In diesem Beitrag wird darauf aufbauend folgenden Fragen nachgegangen: Was passiert, wenn Anagramme von der Saussureschen Art mit der wellenförmigen Natur des Schalls analysiert und im Prisma der Quantenphysik ins Spiel gebracht werden? Und inwiefern stellt die Reflexion über anagrammatische Phänomene eine Möglichkeit dar, geschlechterinklusive Sprache neu zu denken? Ja, birgt das Anagramm queeres Potenzial? Vor diesem Hintergrund widmet sich der erste Teil dieses Textes den Anagrammstudien von Ferdinand de Saussure. Im Fokus des zweiten Teils werden anagrammatische Phänomene in Anlehnung an das Doppelspalt-Experiment aus der Quantenphysik ›abgeklopft‹. Im dritten Teil wird geschlechterbewusste Sprache als queere Potenzialität des Anagramms analysiert.

1. Anagramme nach Saussure

Ferdinand de Saussure soll seine Anagrammforschungen von 1906 bis 1909 geführt haben. Seine Manuskripte betragen 99 Hefte im Zustand von Notizen, die in der *Bibliothèque publique et universitaire de Genève* aufbewahrt werden. In mehreren Punkten weicht er von der traditionellen Anagrammauffassung ab.[10] Erstens und bereits erwähnt ist der Primat der Lautung gegenüber der Schrift. »Wenn ich das Wort *Anagramm* gebrauche, denke ich keineswegs daran, die Schrift eingreifen zu lassen«,[11] schreibt Saussure in einem Schulheft mit dem Titel *Premier cahier à lire préliminairement*. Aufgrund der Tatsache, dass es sich beim Anagramm in Saussures Augen (oder besser gesagt: in seinen Ohren) um eine Kombination von Phonemen handelt, nicht von Buchstaben, spielt er mit der Idee, dem Begriff »Anaphonie« den Vorzug zu geben.[12]

10 Vgl. Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*, 11–54.

11 Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 20. »En me servant du mot d'*anagramme*, je ne songe point à faire intervenir l'écriture« (Jean Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Limoges: Lambert-Lucas 1971, 27, Hervorhebung im Original).

12 Wie Starobinski daran erinnert, ist Saussures *Cours de linguistique générale* zum großen Teil später als die Anagrammforschung entstanden (Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 7). Mit dieser Chronologie lässt sich nachvollziehen, wie die Sprachwissenschaft für Saussure die Wissenschaft von der gesprochenen Sprache ist, da der Primat der Lautung gegenüber der Schrift bereits in seiner Anagrammforschung vorausgesetzt war.

Letztendlich entscheidet er sich aber, bei »Anagramm« zu bleiben.[13] Zweitens stellt Saussure nicht sämtliche Laute eines Leitwortes – *mot-thème* – in ein Sekundärwort um, sondern verteilt die Laute auf verschiedene Moneme: Die Einheiten des Leitwortes werden in etwas, das selbst nicht zum Anagramm gehört, eingebettet. Dieses »etwas« nennt Wunderli ein »Phonempolster«[14]. Im folgenden Beispiel ist das Phonempolster *vilibus-ont-v-siis* (Abb.1).

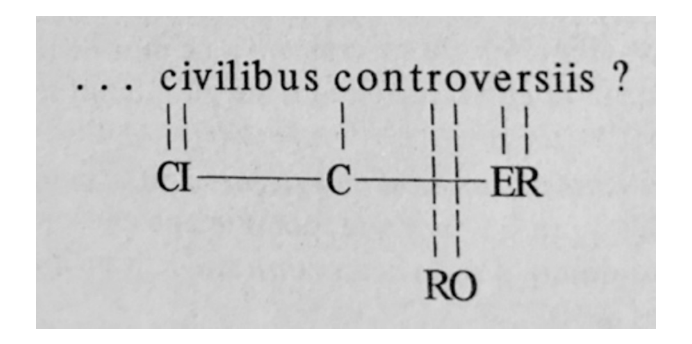


Abb. 1: Anagramm auf Cicero. Aus Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme, 80.

Testenoire sieht bei Saussure einen dritten Unterschied zum traditionellen Anagramm: seine *Funktion*. In Saussures Theorie steht das anagrammatisierte Wort nicht im Dienst einer kryptischen Lesart des Werkes, das Leitwort

»Nicht die Verknüpfung von geschriebenem und gesprochenem Wort ist Gegenstand der Sprachwissenschaft, sondern nur das letztere, das gesprochene Wort allein ist ihr Objekt« (Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übers. von Herman Lommel. Berlin / New York: de Gruyter 2001, 28). Auf Französisch: »l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé; ce dernier constitue à lui seul cet objet« (Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages 1995, 45).

13 Das Wort *Anaphonie* gebraucht Saussure für die unvollkommene Form des Anagramms: »der einfache Anklang (Assonanz) an ein vorgegebenes Wort, mehr oder weniger entwickelt, seltener oder häufiger wiederholt, jedoch kein *Anagramm* zur Gesamtheit der Silben bildend« (Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 20, Hervorhebung im Original). »L'*anaphonie* est donc pour moi la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée, mais ne formant pas *anagramme* à la totalité des syllabes« (Starobinski: *Les mots sous les mots*, 27).

14 Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*, 14.

hat wohl keine hermeneutische Funktion, um dem Text ein Geheimnis oder einen verborgenen Sinn zu enthüllen.

> »In der Praxis der Hefte über Homer und Vergil zum Beispiel ist das Leitwort, das in einer Gruppe von Versen [durch Saussure] entdeckt wird, fast immer entweder der Name des Helden, von dem in den Versen die Rede ist, oder der Name des Helden, der in der epischen Erzählung die Verse vorträgt. Da es keine zusätzliche Bedeutung liefert, erscheint das Leitwort als redundant«.[15]

So enthält die Inschrift am Grab der Scipionen *Taurasia Cisauna / Samnio cepit* den Namen *Scipio* (Abb. 2).

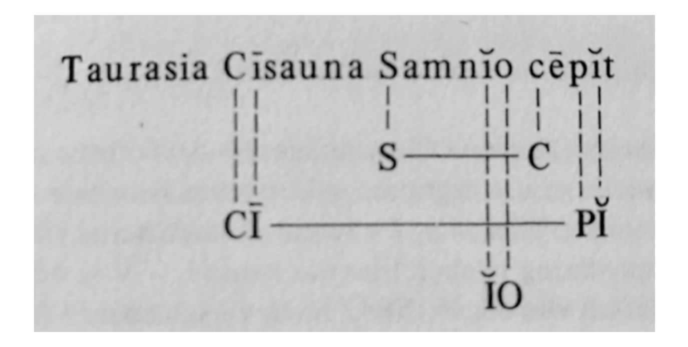


Abb. 2: Anagramm auf Scipio. Aus Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme, 27.

Anhand dieses Beispiels lassen sich im Vergleich zum traditionellen Anagramm weitere Differenzen nach Wunderli beobachten: Dispersion der Diphone durch mehrere Verse (*Taurasia Cisauna* und *Samnio cepit* gehören zu zwei verschiedenen Versen) und Rekursivität gewisser Elemente (C und I werden wiederholt). Hier springt auch direkt in die Augen, dass die Reihenfolge

15 »Dans la pratique des cahiers sur Homère et Virgile, par exemple, le mot-thème découvert [par Saussure] dans un groupe de vers est, presque toujours, soit le nom du héros dont il est question dans les vers ou soit le nom du héros qui, dans le récit épique, prononce les vers. Ne livrant aucun sens supplémentaire, le mot-thème apparaît ainsi comme redondant« (Pierre-Yves Testenoire: *Les anagrammes*. Paris: PUF 2021, 96, meine Übersetzung).

der Diphone umgestellt wird (SCIPIO tritt durcheinander auf), was für das Anagramm charakteristisch ist.

Gemäß Saussure könnte die Anagramm-Technik zwei Ursprünge gehabt haben: Der Grund »*könnte* die religiöse Vorstellung *gewesen sein*, daß eine Anrufung, ein Gebet, eine Hymne nur unter der Bedingung wirksam ist, dass die Silben des göttlichen Namens unter den Text gemischt sind«.[16] Der Grund *könnte* aber auch »rein poetisch *gewesen sein*: desselben Ranges wie jener, der anderswo Reime, die Assonanzen usw. bestimmt.«[17] Handelt es sich also beim Anagramm um einen willkürlichen, der lateinischen Dichtung inhärenten Zwang, zusätzlich zu den Zwängen von Metrum und Rhythmus? Neben diese mögliche »*contrainte inhérente aux vers grecs et latins*« zieht Testenoire auch eine mnemotechnische Funktion in Betracht: Anagramme hätten die mündliche Rezitation von Gedichten unterstützt.[18]

> »Von hier aus wäre dann die Anagramm-Technik in die weltliche Dichtung übergegangen, und zwar immer in dem Sinne, dass der anagrammatisierte Name in einer wesentlichen Beziehung zum betreffenden Gedicht oder zur betreffenden Stelle steht: Mäzene und Adressaten, Gelehrte und Verstorbene, ja schließlich auch Protagonisten würden so mit ihrem Namen die Struktur des Gedichtes prägen – ganz gleichgültig, ob dieser nun explizit in Erscheinung tritt oder im Text nur unterschwellig (d.h. unter dem Text) vorhanden ist.«[19]

Anagramme von der Saussureschen Art sind daher im weiteren Sinne alle Umstellungen, durch die ein Wort in ein oder mehrere Wörter verwandelt oder über den weiteren Kontext verteilt ist, ganz gleichgültig, ob mit oder ohne Restbuchstaben und Verdoppelungen.[20] Anagrammatisch im weitestgehenden Sinne können, so Haverkamp, auch die Textstücke sein, die jeden Text, markiert oder nicht, erkannt oder nicht, durchziehen und intertextuell

---

16 Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 45. »La raison *peut avoir été* dans l'idée religieuse qu'une invocation, une prière, un hymne, n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte. […] La raison *peut avoir été* […] purement poétique: du même ordre que celle qui préside ailleurs aux rimes, aux assonances, etc.« (Starobinski: *Les mots sous les mots*, 60. Hervorhebung im Original).

17 Ebd.

18 Vgl. Testenoire: *Les anagrammes*, 97.

19 Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*, 32.

20 Vgl. Haverkamp: *Anagramm*, 137.

mit den Texten, die ihn unterschwellig zitieren und verbuchstabieren, verbinden und halten.[21] Erstaunlich ist, dass Saussure im Hinblick auf das Anagramm das Spielerische kaum untersucht – auch wenn er mal von *jeu* und *performance* in Bezug auf seine Konzeption schreibt.[22] Ein Grund des Anagramms *könnte* meines Erachtens tatsächlich ein spielerischer Umgang mit der Sprache *gewesen sein*. Das Anagramm könnte ein Schreiben *sous contrainte* im Sinne der Literaturgruppe OuLiPo sein, wo die selbst auferlegten Formzwänge Spielräume nicht nur einschränken, sondern auch eröffnen.[23]

Ferdinand de Saussure gelang es zwar nicht, nachzuweisen, dass bei der Verfassung der lateinischen Verse Anagramme in abgestimmter Weise kreiert wurden, weswegen er seine Forschung unvollendet abbrach.[24] Aber seine Anagrammtheorie beeinflusste wichtige Strömungen des Avantgarde-Denkens in Frankreich,[25] allen voran die Semiotik von Julia Kristeva und ihr Paragramm-Konzept[26] sowie die Sprachphilosophie von Jacques Derrida

---

21 Vgl. Ebd.

22 Vgl. Wunderli: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*, 11. Auch bei Starobinski wird Saussure zitiert, der kurz einen Zusammenhang des Anagramms mit allgemeineren Formen des Spiels mit den Phonemen auf verschiedene Arten herstellt. Vgl. Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 99. Dennoch geht Saussure diesem ludischen Charakter des Anagramms nicht nach.

23 Vgl. Dietmar Dath: *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Matthes & Seitz 2019, 370–371. Zum spielerischen Umgang mit dem literarischen Schaffen schreibt Raymond Queneau im Vorwort, das er »Bedienungsanleitung« nennt, von *Hunderttausend Milliarden Gedichte*, er habe sich von einer Kinderbuch-Reihe inspirieren lassen. »C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes de rechange* […] que j'ai conçu – et réalisé – ce petit ouvrage« (Raymond Queneau: Mode d'emploi. In: Ders.: *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard 1961, unpaginiert).

24 Aus diesem Grund verzichtete Saussure auf die Veröffentlichung seiner Studien, die erst durch Starobinski an die Öffentlichkeit gelangten.

25 Vgl. David Shepheard: Saussure's Vedic Anagrams. In: *The Modern Language Review* 77 *Band* 3, Cambridge: Modern Humanities Research Association 1982, 513–523, hier: 513.

26 Kristeva nennt als Einfluss hierauf neben Saussure auch Bakhtine. Vgl. Julia Kristeva: *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil 1969, 118. Den Begriff »Paragramm« hatte Saussure in einem der Hefte, das er Lukrez widmete, als Oberbegriff vorgeschlagen: »Der Terminus *Anagramm* wird von diesem Heft an durch den richtigeren *Paragramm* ersetzt.« Anagramm sollte nur als Spezialfall gebraucht werden, wo auf engem Raum, etwa in ein oder zwei Wörter, alle Elemente des Leitwortes zusammengedrängt werden. Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 24. Dennoch verwendete Saussure die Bezeichnung ,Paragramm' in seinen Notizen »nur wenige Male« (Wunderli: *Fer-*

und seine Beschäftigung mit der Schrift und dem europäischen Logozentrismus.[27] Auch in seinem Begriff der *Dissemination* bezieht sich Derrida auf Saussure und schreibt von einem »anagrammatischen […] Spiel«[28]. Davon geprägt wurden außerdem Roman Jakobsons strukturale Gedichtanalysen[29] sowie die Lacansche Psychoanalyse und die Einschreibung des Buchstabens in das Unbewusste. Während für Saussure der bewusste Charakter die Bedingung des Anagramms sei – nur ein gewolltes Anagramm sei ein wirkliches Anagramm –, sah Lacan in den Anagrammen eine Bestätigung seiner These, dass das Unbewusste die Bedingung von Sprache sei.[30] Nun stellt sich die Frage, ob subliminal, zum Teil willkürlich auftretende anagrammatische Phänomene im Prisma der Quantenphysik mit der wellenförmigen Natur des Schalls ins Spiel gebracht werden können.

---

dinand de Saussure und die Anagramme, 49). Somit hat Kristeva irgendwie dieses Unterlassen aufgehoben.

27 In seiner *Grammatologie* greift Derrida anagrammatische Phänomene nicht nur inhaltlich, sondern auch formal auf. So heißt der erste Teil *L'écriture avant la lettre*, wobei »*avant la lettre*« nicht nur »vor dem Buchstaben«, sondern auch »richtungsweisend« heißt. In der deutschen Übersetzung fehlt das Wortspiel. Die richtungsweisende Schrift bzw. das richtungsgebende Schreiben wird von Derrida ironisch verwendet, denn »die Umkehrung der natürlichen Verhältnisse [zwischen Schrift und Lauten] [habe] den perversen Kult des Buchstaben-Bildes ins Leben gerufen: Sünde der Abgötterei, ›abergläubischen Hang zum Buchstaben‹ nennt es Saussure in den *Anagrammen*« (Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, 67f., Hervorhebung im Original). Auf Französisch: »L'inversion des rapports naturels aurait ainsi engendré le culte pervers de la lettre-image: péché d'idolâtrie, ›superstition pour la lettre‹ dit Saussure dans les *Anagrammes*« (Jacques Derrida: *De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit 1967, 57).

28 Jacques Derrida: Die zweifache Séance. In: Ders.: *Dissemination*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen Verlag 1995, 193–322, hier: 291.

29 In seiner Untersuchung des Zusammenhangs zwischen der Struktur des Unbewussten und der poetischen Sprachverwendung stützt sich Jakobson vorreiterisch auf Saussures Anagramm-Studien. Vgl. Roman Jakobson: *Unterschwellige sprachliche Gestaltung in der Dichtung* [übers. von Wolfgang Klein]. In: Hendrik Birus / Sebastian Donat (Hg.): *Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 2007, 125–154. Als einer der ersten hat Jakobson auf die Publikationen aus Saussures Anagramm-Heften reagiert – und zwar uneingeschränkt positiv. Er lobt »die Genialität der Intuition«. Mit seiner Untersuchung »eröffnet Saussure dem linguistischen Studium der Poesie ungeahnte Perspektiven« (Hendrik Birus: Der Leser Roman Jakobson. Im Spannungsfeld von Formalismus, Hermeneutik und Poststrukturalismus. In: Ebd., XIII–XLVIII, hier: XLI).

30 Vgl. Haverkamp: *Anagramm*, 134.

2. Anagramme im Prisma der Quantenphysik

> »Ohne das Unterschwellige ist die Sprache tot, und ohne das Bewusstsein droht das System zu kollabieren.«[31]

In seiner »Notiz aus einem Heft über Homer« schreibt Saussure, dass Anagramme kein zusätzliches Spiel der Versifikation, sondern *Grundlage der Versifikation* seien, »ob der Kritiker einerseits und der Versemacher andererseits es will oder nicht«[32]. Wenn wir den Gedankenfaden weiterspinnen, könnten wir nun sagen, dass Anagramme kein zusätzliches Spiel der Kommunikation, sondern *in den Stoff der Kommunikation* selbst eingewoben sind, ob Schreibende und Sprechende einerseits und Lesende und Hörende andererseits es wollen oder nicht.

Es ist denkbar, dass bei seiner Anagramm-Forschung Saussure an die Grenzen der klassischen Literaturwissenschaft stieß. Wenn wir nun den ludisch-methodischen Ansatz verfolgen, liegt die Frage nahe, ob wir den Primat der Lautung im Saussureschen Anagramm kurz berücksichtigen und dabei die wellenförmige Natur des Schalls ins Spiel bringen können. Nach Testenoire ist es möglich, das Anagramm von der Saussureschen Art als ein Phänomen der Diffraktion des phonischen Materials eines Namens in einen bestimmten Textraum zu definieren.[33] Nun stellen wir uns folgende Teilchen vor: das Morphem und das Phonem. Wenn wir die wellenförmige Natur des Schalls heranziehen, wissen wir, dass Teilchen sich in Wellen verwandeln. Den Welle-Teilchen-Dualismus hat die Quantenphysik dank des sogenannten Doppelspalt-Experiments bewiesen. Das Doppelspalt-Experiment wurde erstmals im Jahr 1802 von Thomas Young durchgeführt, um die wellenförmige Natur des Lichtes zu beleuchten. Bei dem Experiment wird eine Wand in ihrer Mitte mit zwei schmalen, parallelen Spalten versehen. Dahinter befindet sich ein Schirm. Wenn Bälle durch beide Spalten geschickt werden, ergibt

---

31 »Sans le subliminal, la langue est morte, et, sans le conscient, le système risque de s'écrouler« (Roman Jakobson, zitiert in Roger-Pol Droit: *La Compagnie des contemporains*. Paris: Odile Jacob 2002, 253–256, hier: 255, meine Übersetzung).

32 Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 23. »dans un tel système on ne peut parler des anagrammes comme d'un jeu accessoire de la versification, ils deviennent sa base que le critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non.« (Starobinski: *Les mots sous les mots*, 30).

33 Vgl. Testenoire: *Les anagrammes*, 212.

sich auf dem Schirm ein Muster von zwei Balken. Wird dagegen Licht durch die Spalten gesendet, ergibt sich auf dem Schirm ein sogenanntes Interferenzmuster: Die Lichtwellen treten in beide Spalten zugleich und überlagern sich dann auf dem Schirm nach dem Diffraktionsprinzip. Bei dem Experiment verhalten sich Bälle und Licht, das heißt Teilchen und Wellen, zumindest in der klassischen Physik, auf unterschiedliche Art und Weise. Werden allerdings Elektronen durch die Anordnung geschickt, ergeben sie auf dem Schirm keine Balken – wie man das von Teilchen erwarten würde –, sondern sie bilden das Interferenzmuster, welches auf Wellen schließen ließe, so, als wäre jedes Teilchen wellenförmig durch die beiden Spalten zugleich getreten. Noch kurioser: Karen Barad beschreibt, dass ein Elektron sein Verhalten verändert, wenn es experimentell beobachtet wird.[34] Mit anderen Worten: Die Beobachtung zerstört oder zumindest verändert das Verhalten von Elektronen. Ob Saussures Beobachtung des Anagramms dazu führte, dass es ihm wie Sandwellen durch die Finger rann?

Wenn wir nun Sprache in ihrer Stofflichkeit, Morpheme und Phoneme in deren wellenförmigen Materialität durch beide Spalten – Ohren oder Augen – schicken, verwandeln sich im Kommunikationsprozess ebenfalls Teilchen in Wellen. Hier stellt sich die Frage, welches Muster »auf dem Schirm«, also im Gehirn entsteht. Während Saussure daran verzweifelte – »sind sie rein zufällig, oder sind sie *gewollt* und auf bewußte Weise angewendet?«[35], können wir uns die Frage statt nach den Ursprüngen des Verfahrens nach dessen Wirkung stellen. Können Anagramme, wie Dietmar Dath es formuliert, Wahrheiten produzieren?[36]

---

34 Wenn versucht wird, durch eine *which-path device*-Anordnung zu beobachten, durch welche Spalte genau ein Elektron tritt, wird das Interferenzmuster zerstört: »That is, if a measurement is made that identifies the electron as a particle, […] then the result will be a particle pattern, not the wave pattern that results when the original unmodified two-slit apparatus is used« (Karen Barad: *Meeting the universe halfway*. Durham / London: Duke University Press 2007, 104).

35 Starobinski: *Wörter unter Wörtern*, 123. Hervorhebung im Original.

36 Vgl. Dietmar Dath: Anagrammatik einer (un-)natürlichen Gattung. In: Ders.: *Niegeschichte*, 623–715.

> »Theodosius' Anagramm war fatal. Das seiner Frau hatte ihn erschreckt, und niemals hatte er es laut werden lassen, denn Flavia-Minard-Colleville ergab: ›Die alte C***, ein beschimpfter Name, stiehlt.‹«[37]

Colleville (oder Balzac) wollte absolut nicht von seinem »abergläubischen Hang zum Buchstaben«[38] abrücken. In einem anderen Roman aus *Die menschliche Komödie* sagt er zu Monsieur Dutocq: »[N]e vous mariez pas: on trouve coqu dans votre nom!« [Gehen Sie keine Ehe ein! Im Wort »Heiraten« steckt Hahnrei].[39]

Laut Karen Barad ist das Atom in seinem radikal dekonstruktiven Dasein *ultraqueer*: »These ›ultraqueer‹ critters with their quantum quotidian qualities queer queerness itself«.[40] Nun also ist reziprok das Atom/Morphem ultraqueer. Wie wir bereits gesehen haben, destabilisiert das Elektron/Phonem die Binaritätsordnung Teilchen/Welle. Insofern ist das Elektron/Phonem *hyperqueer*. Es scheint, dass der Welle-Teilchen-Dualismus einen Raum erschließt, in dem die syntagmatische Ebene und die paradigmatische Ebene aufeinandertreffen. So schwingen Phoneme und Morpheme im wilden, totemistischen Denken im Sinne Lévi-Strauss:

> »Jedes System wird so durch Bezugnahme auf zwei Achsen definiert, eine horizontale und eine vertikale, die bis zu einem gewissen Punkt der Unterscheidung entsprechen, die Saussure zwischen syntagmatischen Beziehungen und assoziativen Beziehungen traf. Aber im Unterschied zur logischen Rede hat das ›totemistische‹ Denken mit dem mythischen und dem dichterischen Denken das gemeinsam, daß das Gleichwertigkeitsprinzip, wie Jakobson es bei dem letzteren nachgewiesen hat, auf beiden Ebenen Anwendung findet.«[41]

---

37 Honoré de Balzac: *Die Kleinbürger*, 82. Auf Französisch: »Or, l'anagramme de Théodose était fatale. Celle de sa femme le faisait trembler, il ne l'avait jamais dit, car Flavie Minoret Colleville donnait: *La vieille C., nom flétri, vole*« (Balzac: *Les Petits Bourgeois*, 77).

38 Derrida: *Grammatologie*, 68. Vgl. Fußnote 27 dieses Beitrags.

39 Honoré de Balzac: *Les employés ou la femme supérieure*. Paris: Gallimard 1985, 225. Meine Übersetzung.

40 Karen Barad: Nature's Queer Performativity. In: *Qui Parle* 19.2 (2011), 121–158, hier: 121.

41 Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Übers. von Hans Naumann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968, 175. Auf Französisch: »Chaque système se définit ainsi par référence à deux axes, l'un horizontal, l'autre vertical, qui correspondent, jusqu'à un certain point, à la distinction saussurienne entre rapports syntagmatiques et rapports associatifs. Mais, à la différence du discours, la pensée 'totémique' a ceci en

3. Geschlechtergerechte Sprache aus dem Blickwinkel der Anagrammtheorie

Nun wollen wir die geschlechtergerechte Sprache im Prisma von Saussures Anagrammtheorie betrachten. Wenn Luise F. Pusch statt *Mitglied* über *Mitklit* berichtet,[42] Alyosxa Tudor den dynamischen Unterstrich einführt,[43] trans und nichtbinäre Personen Neopronomen wie *sier* oder *iel* für sich wählen[44] und Lann Hornscheidt und Ja'n Sammla die genderfreie Form *ens* prägen[45], dann aus der Absicht heraus, neue Sprachformen unter anderem als Alternative zum althergebrachten generischen Maskulinum anzubieten. Es geht um »Wahrgenommenwerden, Beachtetwerden, Identifiziertwerden und Gemeintsein«[46], darum, »sich genderfrei auf Menschen zu beziehen« [47] – oder dies immerhin zu versuchen.

Allerdings lässt sich im Besonderen beim Engagement gegen das generische Maskulinum ein Widerspruch feststellen. Um ihn zu identifizieren, müssen wir sprachgeschichtlich ein wenig ausholen. Zu den deutschen Anredepronomen beschreibt Werner Besch[48] folgende Entwicklung: Anfangs gibt

---

commun avec la pensée mythique et la pensée poétique que, comme Jakobson l'a établi pour cette dernière, le principe d'équivalence joue sur les deux plans« (Claude Lévi-Strauss: *La Pensée sauvage*. Paris: Plon 1962, 197).

42 Vgl. Luise F. Pusch: *Das Deutsche als Männersprache. Aufsätze und Glossen zur feministischen Linguistik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, 163f.

43 Attestiert wird die erste Verwendung des dynamischen Unterstrichs in Alyosxa Tudor: Rassismus und Migratismus. Die Relevanz einer kritischen Differenzierung. In: Adibeli Nduka-Agwu / Lann Hornscheidt (Hg.): *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2010, 396–420.

44 Vgl. AG Feministisch Sprachhandeln: *Was tun? Sprachhandeln – aber wie? W_Ortungen statt Tatenlosigkeit!* Berlin: Humboldt-Universität 2014, 16. In Frankreich ist im Jahr 2021 das geschlechtsneutrale Pronomen *iel* in die digitale Ausgabe des Wörterbuchs *Le Petit Robert* eingeflossen. *Iel* vermählt die französischen Begriffe *il* (er) und *elle* (sie) in einer Neuschöpfung.

45 Vgl. Lann Hornscheidt / Ja'n Sammla: *Wie schreibe ich divers? Wie spreche ich gendergerecht? Ein Praxis-Handbuch zu Gender und Sprache*. Hiddensee: w_orten & meer 2021.

46 Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*, 23.

47 Hornscheidt / Sammla: *Wie schreibe ich divers?*, 53.

48 Werner Besch: Anredeformen des Deutschen im geschichtlichen Wandel. In: Hugo Steger (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2003, 2599–2627. Und Werner Besch: *Duzen,*

es generell nur das *Du*, dann tritt, erstmals im 9. Jahrhundert belegt, die Höflichkeitsform *Ihr* für Adel und geistliche Herren hinzu. Mit diesem Zweier-System kommen die Deutschen im ganzen Mittelalter aus. Ende des 16. Jahrhunderts gesellt sich eine dritte Form hinzu: das *Er/Sie* (3. Person Singular) in Wendungen wie *hat Er gut gegessen, der Herr?* oder: *wird Sie mich morgen besuchen, die gnägige Frau?* Dies kann als Steigerung der Höflichkeitsetikette betrachtet werden: Unter dem Einfluss des Absolutismus wird die direkte Anrede *Du/Ihr* gemieden zugunsten der Distanzform *Er/Sie*, die sich letztlich auf die Anredetitel bezieht: *der Herr, … Er*; *die gnädige Frau, … Sie*. So fungiert das Personalpronomen als Anapher, da es sich in Form einer Wiederaufnahme auf ein vorausgehendes Nomen bezieht, wodurch ein Textzusammenhang entsteht.[49] Erst Ende des 17. Jahrhunderts tritt das heutige *Sie* (3. Person Plural) in ersten Schriftbelegen auf: »Man darf es als Steigerung der *Er/Sie*-Anrede in den Plural verstehen, wobei nun auch das Verb die Pluralform annimmt, bezogen auf nur eine Person: *Haben Sie gut geschlafen, Exzellenz?* – wenn man so will, eine Art moderner ›pluralis majestatis‹.«[50]

Im 18. Jahrhundert besitzt die deutsche Sprache ein Vierer-System der Anrede – *Duzen, Ihrzen, Erzen, Siezen* –, mit dem »sehr differenziert soziale Abstufungen und Beziehungen gekennzeichnet werden konnten«.[51] Das Vierer-System erwies sich aber als »zu komplex«,[52] zumal, gemäß Johann Christoph Gottsched:

Siezen, Titulieren. Zur Anrede im Deutschen heute und gestern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, 91f.

49 Vgl. Lutz Götze / Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.): *Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch*. Gütersloh: Bertelsmann 1999, 267. Vgl. Gerd Fritz: *Einführung in die historische Semantik*. Tübingen: Niemeyer 2005, 176. Paul Listen wendet kritisch ein, dass z.B. im Falle des *Sie* die anaphorische Kongruenz hinsichtlich der Kategorie Numerus *nicht immer* stattgegeben ist: »To say that the *sie* […] is a form which is derived via anaphora is insufficient: it must additionnally be personal and social deixis at this point« (Paul Listen: *The emergence of German Polite* Sie. *Cognitive and Sociolinguistic Parameters*. New York: Peter Lang 1999, 20). Darauf kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich eingegangen werden.

50 Besch: *Duzen, Siezen, Titulieren*, 92.

51 Gerd Fritz: *Herr* und *Fräulein, Du, Ihr, Er, Sie*. Geschichte von Anredeformen. In: Ders.: *Historische Semantik*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, 111.

52 Georges J. Metcalf: *Forms of Address in German (1500–1800)*. St. Louis: Washington University Studies 1938, 171, zitiert und übers. von in Gerd Fritz: *Einführung in die historische Semantik*. Tübingen: Niemeyer 2005, 180.

> »bald zu Anfange dieses Jahrhunderts hat man die Sprache noch höher getrieben, und gar die vielfache Zahl der dritten Person, für die einfache der zweyten, zu brauchen angefangen. So heißt es nunmehr:« natürlich (Du), althöflich (Ihr), mittelhöflich (Er/Sie), neuhöflich (Sie), überhöflich (Dieselben) [...] »in diesen Überfluß von Höflichkeit haben sich noch einige Unordnungen eingeschlichen. Man hat nämlich angefangen, einigen Wörtern andere Endungen zu geben, und wohl gar andere an ihre Stelle einzuschieben, als z.E. Ihro, anstatt Ihre, oder Ihrer; und Dero gleichfalls für Ihre, oder Ihrer: als wenn man saget: Ich kenne Dero Bibliothek; ich liebe Dero Haus.«[53]

Schließlich wurde dieses System im späten 18. und im 19. Jahrhundert aufgelöst, als die demokratische Tendenz dazu führte, dass die Armutsklasse[54] als höfliche Form der Anrede die höchste der vier Formen (*Sie*-Plural) forderte und auch erreichte. Die Zwischenstufen *Ihr* und *Er* wurden dann nicht mehr verwendet.[55] Hier stellt sich die Frage, warum für die höfliche Form der Anrede nicht das Pronomen *Er* gewählt wurde. Gerd Fritz weist für die höfliche Anrede mit *Sie*-Plural auf ein doppeltes Potenzial hin. Zum einen erzeugt die 3. Person eine größere Distanz (ähnlich wie *Er*/*Sie*-Singular) im Gegensatz zur Direktheit der Adressierung von *Du* oder *Ihr*. Zum anderen signalisiert die Pluralform die Anerkennung der Macht (ähnlich wie *Ihr*-Plural). Beides – Distanz durch Indirektheit und Macht durch *pluralis majestatis* – ermöglichte die extreme Form der Höflichkeit. Es ist aber noch nicht geklärt, warum *Er* sich eben nicht als 3. Form *Plural* eingespielt hat. Paul Listen liefert uns eine Teilerklärung:

---

53 Johann Christoph Gottsched: *Grundlegung der deutschen Sprachkunst.* Leipzig, 329f. Interessant ist dabei, dass Gottsched das mittelhöfliche *Er* im Singular, aber das mittelhöfliche *Sie* im Plural (*Er bittet mich / Sie bitten mich*), also wie das neuhöfliche *Sie* verwendet. Paul Listen gelangt in seiner Arbeit über die Höflichkeitsanrede *Sie* auch zu dem Ergebnis, dass auf ein gleiches Abstraktum manchmal *sie* im Singular, manchmal *sie* im Plural vorkam. Vgl. Listen: *The emergence of German Polite* Sie, 20.

54 Nach Tanja Abou verwende ich den Begriff Armutsklasse »anstelle des hierarchischen und aufgeladenen Begriffs ›Unterschicht‹« (Tanja Abou: Prololesben und Arbeiter*innentöchter. Interventionen in den feministischen Mainstream der 1980er- und 1990er-Jahre. In: Francis Seeck / Brigitte Theißl [Hg.]: *Solidarisch gegen Klassismus – organisieren, intervenieren, umverteilen.* Münster: Unrast 2020, 97–106, hier: 97).

55 Vgl. Fritz: *Herr* und *Fräulein*, *Du*, *Ihr*, *Er*, *Sie*, 111f. Fritz stützt sich auf die Forschung von Metcalf (1938).

> »the appearance of *sie*-type forms in sequence close after abstract nominals [Maiestaten / Churfürstlich / Gnaden u.a.] strongly suggest that anaphora played a role in subsequent developments. […] Propelled by the social restraints to avoid *Ihr*-address, anaphora fills the gap left by such forms. Although *Er* could fill some of this gap, it seems to have been less common than anaphora. *This is likely because third person singular* Er/Sie *address denoted a lower societal status than the abtractions.*«[56]

Mit anderen Worten: Weil abstrakte Nomina, auf die sich das Personalpronomen bezog, meist Feminina waren, wurde die anaphorische Referenz in der Regel in der 3. Person Singular feminin verwendet: *Durchlaucht, … Sie*; *Majestät, … Sie*; *Magnifizenz, … Sie.* Darauffolgend wurde die dritte Person *Sie* bzw. das dazugehörende Verb pluralisiert, um den Höflichkeitscharakter zu erhöhen. Kurz gefasst: Aus dem Nomen wurde das weibliche Pronomen übernommen, das dann später im Sinne der Höflichkeit pluralisiert wurde. Hier ist allerdings Folgendes kritisch anzumerken: Meines Erachtens wäre es vorstellbar gewesen, dass im Zuge eines pronominalen Anredewandels parallel zur pluralen *Sie*-Form eine *Er*-Form in der 3. Person *Plural* entsteht. Zwar waren abstrakte Nomina *meist* Feminina, wie bereits erläutert, aber nicht *alle* waren Feminina. Weiterhin vorstellbar wäre, dass eine *Er*-Form Plural die Höflichkeitsanrede mit *Sie*-Plural ablöst. In vielen Sprachen, z.B. im Französischen, koexistieren für die 3. Person Plural ein maskulines *und* ein feminines Personalpronomen (*ils* und *elles*), wobei das maskuline *ils* generisch verwendet wird. *Elles* bezieht sich auf eine Gruppe, die ausschließlich aus Frauen besteht. Das heißt: Im Französichen ist *elle* im *ils* mitgemeint, im Deutschen ist *er* im *sie* Plural mitgemeint. Wenn Deutsch unbestritten eine Männersprache ist und »[w]eibliche Bezeichnungen für Männer genauso untragbar [sind] wie weibliche Kleidungsstücke«[57], liegt die Frage nah, warum im Deutschen sowohl die einzige 3. Person Plural als auch die Höflichkeitsanrede kein generisches Maskulinum, sondern ein *generisches Femininum* sind.

Dies führt zu der Frage, ob es sich dabei tatsächlich um das generische Femininum handelt. Gemäß Werner Besch waren Titelumschreibungen mittels

---

56 Listen: *The emergence of German Polite* Sie, 69f. Meine Hervorhebung. In seinem niederdeutschen Textkorpus findet Listen allerdings in einem Theaterstück ein Vorkommen des *Er* als Anapher für ein abstraktes Nomen. Metcalf findet hierfür mehrere Beispiele. Vgl. ebd. 158, Fußnote 39.

57 Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*, 7.

nominaler Abstrakta vom Typ *Durchlaucht, Majestät, Hochwürden, Magnifizenz* Nährboden für die neue Höflichkeitsanrede *Sie*:

> »Auf [diese Abstrakta] konnte man dann auch mittels eines anaphorischen Pronomens verweisen, etwa mit sie bei Feminina im Nom. und Akk. Singular wie Plural. Wenn nun auch das Verb im Plural erschien, so war man bereits der Form nach beim heutigen Sie, wiewohl das ursprünglich auf ein Abstractum referierende sie keineswegs den Status eines Anredepronomens hatte. Es wurde aber generalisierend in diesen Status überführt«.[58]

Auch Paul Listen zeigt anhand eines hochdeutschen und eines niederdeutschen Textkorpus, dass das *sie* singularisch (3. Person fem., Nom. und Akk.) *auf ein Abstraktum* bezogen war. Der später obligatorische Verbplural soll sich erst allmählich herausgebildet haben.[59] Josef Svennung stellt ebenso fest, dass das plurale Personalpronomen *sie* »einst auf ein vorhergehendes Abstraktum bezogen [war].«[60] Mit anderen Worten: Eine *sie*-Form existierte zuerst als Abstraktum, das eventuell als Neutrum verstanden und dann generalisierend als Anredepronomen verwendet wurde. Die Annahme liegt nahe, dass die *Sie*-Form ursprünglich als eine Art generisches Neutrum wahrgenommen wurde. Hier sei aber noch einmal hervorgehoben, dass abstrakte Nomina meist *Feminina* waren. Das hat zur Folge, dass das *Sie*-Plural, das sich als korrektes anaphorisches Pronomen von weiblichen Substantiven anbot, grammatikalisch ebenfalls weiblich ist. Die sexusindifferente Verwendung maskuliner Pronomen oder Substantive, die von vielen als Neutrum wahrgenommen werden, wird gemeinhin als *generisches Makulinum* bezeichnet. Ferner muss die sexusindifferente Verwendung weiblicher Pronomen, die als Neutrum wahrgenommen werden, als *generisches Femininum* bezeichnet werden. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, die ich hier als folgende These aufstellen möchte: Die dritte Person Plural *sie* und die Höflichkeitsanrede *Sie* im heutigen Standarddeutsch *sind* ein generisches Femininum – letzteres noch dazu mit Majuskel. Freut sich das generische Femininum über dieses Honorificum? In seiner Studie stellt Metcalf dar, dass *Sie*-Plural seine Position bis zu heutigen Tagen behalten hat,

58 Besch: Anredeformen des Deutschen im geschichtlichen Wandel, 2610.

59 Vgl. Listen: *The emergence of German Polite* Sie.

60 Josef Svennung: Anredeformen. Vergleichende Forschungen zur indirekten Anrede in der dritten Person und zum Nominativ für den Vokativ, 1958. Zitiert in Listen: *The emergence of German Polite* Sie, 21.

»trotz der Angriffe von Philologen und Sprachreinigern, die Mißtrauen gegenüber dem Ursprung dieser Anredeform zeigten, dabei aber übersahen, dass der normale Sprecher des Deutschen heute *Sie*-Plural als ein Pronomen der zweiten Person versteht.«[61]

Ob die »Philologen und Sprachreiniger[]« wegen des *weiblichen* Ursprungs der *Sie*-Anredeform misstrauisch waren, beschreibt Metcalf nicht. Aber womöglich wären sie beruhigt gewesen, zu erfahren, dass »der normale Sprecher des Deutschen« heute *Sie*-Plural *nicht* als ein feminines Pronomen versteht. Dies führt zu der Frage, ob die »Philologen und Sprachreiniger[]« eventuell aktiv dazu beigetragen haben, den femininen Ursprung des *Sie* Plural aus dem Kollektivbewusstsein auszuradieren. In dieser Hinsicht betont Gerd Fritz, dass viele Details der Geschichte der Anredeformen noch nicht erforscht sind.[62] Eins ist sicher: Historisch ist übersehen worden, dass das Plural *sie* grundsätzlich aus einer femininen Form entstanden ist. Das generische Femininum lag zwar die ganze Zeit vor uns, es wurde aber weder erkannt noch berücksichtigt (Abb. 3).

Das Personalpronomen der 3. Person

Die Deklination

	Singular			Plural
	Mask.	Neutr.	Femin.	
N	er	es	sie	sie
G	seiner	seiner	ihrer	ihrer
D	ihm	ihm	ihr	ihnen
A	ihn	es	sie	sie

Abb. 3: Das Personalpronomen der 3. Person.[63] Indexierung Maskulinum / Neutrum und Femininum / Plural.

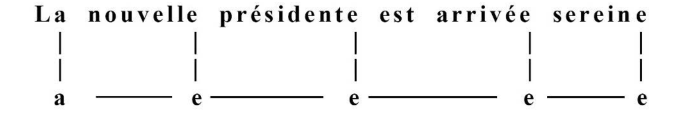
61 Metcalf: *Forms of Address in German*, 171, zitiert in Fritz: *Einführung in die historische Semantik*, 180.

62 Vgl. Fritz: *Einführung in die historische Semantik*, 174. Werner Besch führt ebenfalls aus, dass kaum eine Grammatik den Bereich der Anrede ganzheitlich behandelt: »Oft gehen die Bemerkungen nicht über den Gebrauch der Anredepronomen hinaus und sind auch da eher karg« (Besch: *Duzen, Siezen, Titulieren*, 13).

Daraus lässt sich ableiten, dass weder die Pluralform *sie* noch die Höflichkeitsanrede *Sie* genderfrei sind. Ferner ist die Frage *Wie darf ich Sie ansprechen?* nicht genderfrei. Mit Plural zu arbeiten, statt mit Singular, ist dementsprechend auch nicht genderfrei[64]. Dass kein vollständiger Kasussynkretismus zwischen den Singular- und Plural-Formen vorliegt (Unterschied beim Dativ), schließt eine Anlehnung der Pluralform an das Femininum nicht aus. Letztendlich gibt es zwischen dem Maskulinum Singular und dem Plural ebenfalls keinen vollständigen Kasussynkretismus, trotzdem wird das Plural als Maskulinum wahrgenommen.

Angesichts dieser Ergebnisse wäre es lohnenswert zu untersuchen, wie es sich erklären lässt, dass übersehen wird, dass die Pluralform des Personalpronomens in der dritten Person *sie* sowie die Höflichkeitsform *Sie* ein generisches Femininum *sein könnten*. Welches queere Potenzial könnte diese Erkenntnis entfalten? Im Folgenden möchte ich mich dieser Frage sowie dem queeren Potenzial des Anagramms widmen.

Entlang Saussures Anagrammtheorie können wir behaupten, dass das Genus anagrammatisch funktioniert, indem sich die Laute der Deklinationsendungen auf alle Textstücke verteilen. Dabei werden die Einheiten des Genus in etwas, das selbst nicht zum Anagramm gehört (nach Wunderli »Phonempolster«) eingebettet. Die französische Sprache macht dies deutlich, da nicht nur Pronomen, Artikel, Nomen und prädikative Adjektive (die *kuschelweiche* Katze – la *douce* chatte), sondern auch attributive Adjektive (die Katze ist *kuschelweich* – la chatte est *douce*) und Partizipien (sie hat sich *hingelegt* – elle s'est *allongée*) sich in Genus nach dem Bezugswort richten. Folgendes Beispiel kann dies verdeutlichen:

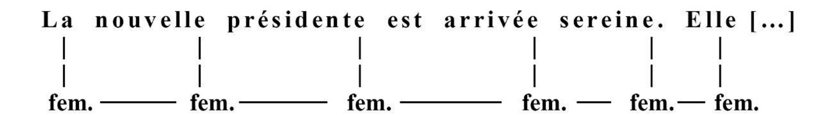


* Die neue Präsidentin ist gelassen angekommen

63 Götze / Hess-Lüttich (Hg.): *Grammatik der deutschen Sprache*, 267. Das Gleiche gilt für Possessivpronomen im Plural: ihr, ihre, ihres, ihrer, ihren.

64 Hornscheidt und Sammla schlagen als genderfreie Strategie vor, in Verträgen und für Verwaltungsregelungen mit Plural statt mit Singular zu arbeiten, weil es dann »um alle Personen geht« (Hornscheidt / Sammla: *Wie schreibe ich divers?*, 125).

Hinsichtlich ihrer morpho-syntaktischen Kategorie Genus übereinstimmen die verschiedenen Satzelemente durch Kongruenz. Hier bildet sich anagrammatisch die Wortschöpfung AEEEE, die als Ausbreitung des Femininums, das sich unterschwellig durch den Satz zieht, aufgefasst *werden könnte*. Anaphorische Kongruenz vollzieht sich auch über Satzgrenzen hinaus:



Daraus folgt, dass queer-feministische Sprachveränderungen ebenso anaphorisch und anagrammatisch verfahren. Das geschlechtsneutrale französische Pronomen *iel* anagrammatisiert die Personalpronomen *il* (er) und *elle* (sie). Auf Deutsch sind anagrammatisierte Neopronomen immer mehr verbreitet: Anna Heger prägte unter anderem *sier* (sie, er), *xier* (sie, er) und *dier* (die, der).[65] In queer-feministischen Kontexten wird eine Vielzahl von nicht-binären Pronomen verwendet: a; as; bla; dey; el; em; en; ens; eos; es; er_sie; ey/em; et; hän; hen; iks; ind; k; le; nin; per; sel; ser; sey; sie; si_er; si*er; sier; sif; sir; y (why); x; xe; xier; zae; ze/zee; z/zet[66]. Die genderfreie Form *ens* habe ich bereits genannt: *Ens* kann sowohl als Pronomen als auch als Suffix von Substantiven, Adjektiven und Artikeln im Singular sowie im Plural verwendet werden. *Ens* ist der Mittelteil aus dem Wort *Mensch* (M*ens*ch).[67] So schlagen Hornscheidt und Sammla anstatt *Autor:in* das Wort *Autorens* vor. Der bereits erwähnte dynamische Unterstrich, der durch ein Wort wandert, wollte ursprünglich deutlich machen, »dass es nicht einen festen Ort gibt, an dem ein Bruch in ZweiGenderung – also zwischen der konventionalisiert männlichen und der konventionalisiert weiblichen Form – stattfindet.«[68]

65 Maßgeblich an der Entstehung und Verbreitung von geschlechtsneutralen Pronomen beteiligt, arbeitet Anne Heger seit 2009 an alternativer Grammatik. https://www.annaheger.de/pronomenhistorie/ (26.02.2022, 15:00)

66 https://nibi.space/pronomen (26.02.2022, 15:00) Die Liste ist nicht abschließend.

67 Hornscheidt / Sammla: *Wie schreibe ich divers?* 53–55. Zu bemerken ist allerdings, dass »das Substantiv *Mensch*, genau wie *man*, abgeleitet von dem Wort *Mann* [ist] (genauer: von althochdeutsch *mannisco* ›männlich‹ über *mennisco*, *mennisc* zu *mensch*)« (Pusch: *Das Deutsche als Männersprache*, 156).

68 AG Feministisch Sprachhandeln: *Was tun? Sprachhandeln – aber wie?*, 23.

Inzwischen kann der dynamische Unterstrich anderweitig angewendet werden, um jedes Wort zu dekonstruieren oder mehrere Wörter miteinander zu verknüpfen und somit »konventionalisierte Wahrnehmungen herauszufordern«[69]. So treten bei Tudor folgende Konstruktionen auf: Migran_tinnen, Migra_ntinnen, Au_torin, machtent_Nennend.[70] Ausgesprochen wird der dynamische Unterstrich ähnlich dem fixierten Unterstrich mit einem Knacklaut. Die sehr kurze Pause, die somit an der Stelle im Wort entsteht, lässt den nachfolgenden Wortteil fast wie einen einzelnen Begriff erklingen: machtentNenn_ende. Daraus folgt eine neue Buchstabenfolge mit neuer Bedeutung – ganz im Sinne des Anagramms. Mittlerweile existieren auch das dynamische Sternchen: der/die Kanz*lerin[71] sowie der dynamische Doppelpunkt: Friedensstift:erin[72]. Anagrammatisiert werden ebenfalls genderinklusive Possessivpronomen – Ihr!sein; Ihrsein:[73] – und Verwandtschaftsformen: Mapa; Pama: Meema; Miema; Eltex;[74] Ompa; Opma; Opmex; Onte; Tatonkel; Tonkel; Kel; Tel; Ontan; Neff_ichte; Nicht_effe; Kusine; Patente; Patantel.[75]

Was könnte in dieser Entdeckung für ein spielerisches Potenzial noch liegen, was auch an die Diskurse zu Sprache und Queerness anknüpft? Queerfeministische Sprachinterventionen befassen sich mit der männlichen Endung von Substantiven und schlagen Binnen-I, Unterstrich, Sternchen, Doppelpunkt oder unterschiedliche Suffixe wie die oben dargestellte Endung *-ens* vor. Mit der neu gewonnenen Erkenntnis über das generische Femininum *sie* im Plural stellt sich nun folgende Frage: Was für verschiedene queere Lesarten können koexistieren, wenn wir uns die Nominalphrase »Die Autoren« anschauen? Eine herkömmliche Auslegung ist, dass das Nomen »Autoren« im generischen Maskulinum dekliniert ist, so dass es genderinklusiv oder genderfrei sich anbietet, in dem Suffix zu intervenieren (AutorInnen, Autor_in-

69 Ebd., 25.

70 Tudor: Rassismus und Migratismus, 396. Hervorzuheben ist bei »machtent_Nennend« die Majuskel mitten im Wort. Dies macht sichtbar, dass es unter anderem darum geht, das Unsichtbarmachen des Machtgefälles durch seine Nichtnennung zu konterkarieren und es eben zu benennen.

71 Hornscheidt / Sammla: *Wie schreibe ich divers?*, 57.

72 Ebd., 35.

73 Ebd., 37.

74 »Ex steht für Exit Gender, ein Verlassen von Gender als Zuordnungskategorie.« Ebd., 61.

75 Ebd., 94–96.

nen, Autor*innen, Autor:innen, Autorens).[76] Eine Weiterführung dieser Auslegung *könnte* sein, dass der definite Artikel im Plural *die* an dem femininen Genus angelehnt ist. In »Die Autoren« *könnten* also das generische Femininum + das generische Maskulinum sich gegenseitig aufheben. Mit anderen Worten: Die anagrammatische Genus-Verteilung auf die ganze Nominalgruppe *könnte* einen kompensatorischen Effekt haben. Würde sich anagrammatisch ein gängiges Problem des generischen Maskulinums vielleicht von allein lösen?[77] Unterschiedliche geschlechterinklusive oder genderfreie Sprachinterventionen – das muss hier klar und deutlich gesagt werden – möchte ich hiermit nicht für überflüssig erklären. Vielmehr will ich mit der Erkenntnis, dass in den Wörtern oder in der Benutzung der Wörter Bedeutungen enthalten sind, die verdrängt sind, die überdeckt werden, die historisch überwachsen wurden, einladen, eine ungewöhnliche Perspektive auf Sprachveränderungen zu gewinnen. Weitere Fragen werden aufgeworfen: Was bewirken neue Anredepronomen im Plural wie das nicht-binäre, singuläre *They*, bezogen auf nur eine Person, hinsichtlich der Prinzipien nach Werner Besch: »›Power is Number‹ (= Plural) und ›Non-intimate is Third‹ (= 3. Person = Indirektheit, Distanz)«[78]. Könnten solche queere Neopronomen, die sprachlich subversiv an der Generierung neuer Identitäten beteiligt sind, ganz konkrete sozio-politische Auswirkungen haben, indem durch Indirektheit und Anerkennung ihrer Macht sonst marginalisierte, stigmatisierte oder unterdrücke Subjekte mit der höchsten Form der Höflichkeitsanrede (dritte Person Plural) angerufen werden? Zu Recht hebt Gerd Fritz hervor, dass »der Bedeutungswandel der Ausdrücke, mit denen angeredet wird, eine Form des sozialen Wandels [*ist*]«.[79] Welche sozialen Veränderungen bewirkt die Abschaffung der Kategorie Numerus in genderfreien Formen wie *ens*, das im Singular und im Plural

---

76 Die Aufzählung ist nicht abschließend.

77 Mit etwas Code-Mixing könnte die Nominalphrase »Die Autoren« unterschwellig auch den *pun* »Sterbt Autoren« enthalten. Ein Text funktioniert meines Erachtens auch translingual. Die Beziehungen im Textgewebe sind, so Barthes, »so vielfältig und treten so zueinander ins Spiel, daß keine von ihnen alle anderen abdecken könnte. Dieser Text ist eine Galaxie von Signifikanten« (Roland Barthes, zit. in Vera Cuntz-Leng: *Harry Potter Que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*. Bielefeld: transcript 2015, 55).

78 Besch: *Anredeformen des Deutschen im geschichtlichen Wandel*, 2610.

79 Fritz: *Einführung in die historische Semantik*, 171. Hervorhebung im Original.

identisch ist?[80] Wie oben beschrieben, bedeutet der Übergang von Singular zu Plural eine Steigerung des Höflichkeitsgrades, die ursprünglich statusorientiert für die besitzende Klasse benutzt wurde. Im Umkehrschluss stellt sich die Frage, ob eine Auflösung der Numerus-Differenz ein Umdenken in Bezug auf hierarchische Klassenunterschiede, persönliche Nähe oder Gruppensolidarität mit sich bringen könnte. Eine eindeutige Beantwortung dieser Fragen bedarf noch weiterer Untersuchungen.

4. Konklusion: Für eine queere Geheimwissenschaft des Anagramms

Wie dieser Aufsatz gezeigt hat, zeichnen sich Anagramme im Sinne Saussures durch den Primat der Lautung gegenüber der Schrift, durch die Verteilung der Diphone auf einen oder mehrere Verse und die mögliche Wiederholung gewisser Diphone sowie durch ihren gewollten Charakter aus. Zwar gelang es Ferdinand de Saussure nicht, seine Anagrammtheorie über die lateinische Dichtung zu verifizieren, aber die strukturalistische Wiederentdeckung seiner Forschung glich »einer wissenschaftlichen Sensation«[81]. Auffällig ist, dass die Anagrammtheorie de Saussures auf die Mündlichkeit bezogen ist. Wird nun Sprache in ihrer Stofflichkeit, werden Morpheme und Phoneme in deren wellenförmiger Materialität im Prisma der Quantenphysik betrachtet, so erschließt sich ein Raum, in dem Anagramme die syntagmatische Ebene und die paradigmatische Ebene aufeinandertreffen lassen und Binaritäten ähnlich wie im Welle-Teilchen-Dualismus aufheben. Anagramme führen vor, wie Wörter verrückt werden können, wie Bedeutung entsteht und immer schon verschoben wird, wie Sinn und Zweck in Bewegung sind. Der Sinn ist eben nicht allein an Sprache gebunden, sondern verschiebt sich permanent mit jeder Nutzung neu und konstituiert Sprache dadurch wieder neu. Die Frage der Schriftlichkeit ist Teil dessen, denn »das geschriebene Wort ist so eng mit dem gesprochenen, dessen Bild es ist, verbunden, daß es mehr und mehr die

80 Vgl. Hornscheidt / Sammla: *Wie schreibe ich divers?*, 55. Eine weitere vorgeschlagene Endung, die im Plural und Singular identisch ist, ist *-ex*: zum Beispiel »Podiums-Teilnehmex« (ebd., 61).

81 Haverkamp: *Anagramm*, 134.

Hauptrolle für sich in Anspruch nimmt.«[82] Anagramme eignen sich besonders gut, um die eigene Agentialität der Schrift zu charakterisieren. Dies kann fruchtbar gemacht werden und eröffnet Spielräume für einen ludischen-methodischen Umgang mit queeren Sprachinterventionen. In dieser Untersuchung wurde nachgewiesen, dass das generische Femininum sich durch die deutsche Sprache zieht. Die linguistisch fundierte Herleitung, die hier aufgedeckt wurde, belegt, dass das Plural *sie* grundsätzlich aus einer femininen Form entstanden ist, was historisch übersehen wurde. Dass weder die 3. Person Plural *sie* noch die höfliche Anrede *Sie* gemeinhin als Femininum wahrgenommen werden, wirft Fragen zu der unterschwelligen und unbewussten sprachlichen Gestaltung in der Alltagskommunikation auf. Eine queere Wissenschaft des Anagramms könnte darauf abzielen, solche *impensés* zu beleuchten. Eine Frage, die durch diese Untersuchung nicht geklärt werden konnte, ist, wie universell das gedacht wird und wie subjektiv das auch zu denken ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in jedem Wort die Potenziale anderer Wörter und damit anderer Bedeutung stecken. Es ist an einer queeren Wissenschaft des Anagramms, die Arbeit des Sinns in und durch die Sprache aufzuzeigen, und diese wieder aufzunehmen, aufzudecken, und das darin liegende Potenzial zu nutzen.

---

82 Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 28. »le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal« (Saussure: *Cours de linguistique générale*, 45).

Einschreibungen. Wissenschaftliche Gegenstandskonstitution als ethischer Akt bei Jacques Derrida und Karen Barad

Florian Scherübl

Indem Jacques Derridas Philosophie ein neues Verständnis der Schrift gewinnt, wird Einschreibung zu einem tragenden Topos des Denkens der Dekonstruktion. Noch das, was man oft als Derridas späten ethischen ›Turn‹ bezeichnet hat, lässt sich als Konsequenz der frühen Einsicht in die Aporie des sprachlichen Zeichens lesen und von genuin als Schrift bezeichneten Notationssystemen. Spätestens seit 1993 und *Spectres de Marx* gewinnen kommende Gerechtigkeit (*justice à venir*), Gespenster (*spectres*) und eine Lehre des Spuks (*hantologie*) an Raum in den Arbeiten des Theoretikers der Dekonstruktion. Dabei geschieht eine Umschrift, eine Dislozierung, Ergänzung und Transformation früherer ›Begriffe‹, die Derridas Schriften seit Ende der 1960er-Jahre begleiten.[1] In seiner späteren Form wird dieses Denken von der Wissenschaftsphilosophin und Teilchenphysikerin Karen Barad rezipiert. Barads Philosophie, die sie selbst als agentiellen Realismus betitelt, vollzieht in jüngeren Artikeln nach dem Hauptwerk, der Aufsatzsammlung *Meeting the Universe Halfway* (2007), eine Annäherung an die dekonstruktive Schriftproblematik. Sie greift dafür allerdings vor allem auf Derridas spätes Denken ab *Spectres de Marx* zurück. Daher soll es im Folgenden darum gehen, das Nachleben seines

1 So argumentiert Martin Hägglund: *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life.* Stanford: Stanford UP 2008, 1–12. Hägglund zufolge liege Derridas Denken ein radikaler Atheismus zugrunde, wobei das Problem der Ethik bereits in der frühen Philosophie angelegt sei, was sich etwa schon in der Auseinandersetzung mit Levinas in *Die Schrift und die Differenz* zeige. Keinesfalls sei Derrida darum als Denker einer negativen Theologie zu werten – eine Richtung, in die manche Lesarten der *différance* weisen.

früheren Denkens der Schrift beim späten Derrida aufzuzeigen (1). Daraufhin soll Karen Barads agentieller Realismus vorgestellt werden (2) und Barads spätere Verbindung dieses Denkens mit Derridas Thesen (3). Wird dabei das Problem von Schrift und Einschreibung nunmehr über die Figur des Gespenstes in den Kontext einer Wissenschaftsphilosophie übersetzt, so lassen sich hier abschließend Widerstände im Theorietransfer bemerken (4). »Der Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt« – davon geht Barad aus.[2] Kann ihr Ansatz aber ohne Weiteres ein Schriftdenken integrieren, so eigenwillig und über landläufige Vorstellungen von Sprache und Schrift hinausgreifend dieses auch sein mag?

1. Von der Schrift zum Gespenst: *différance* und Spektralität

In der *Grammatologie* entwickelt Derrida eine neue Auffassung von Schrift. Diese ist nicht länger Supplement, also sekundär zu Sprechen und Denken. Unter ihr ist nun vielmehr all jenes einbegriffen, was immer schon operativ sein muss, um den in Sprache und Denken selbstpräsent scheinenden Sinn allererst zu ermöglichen. Hatte die Metaphysik den Anschein von Unmittelbarkeit des Sinns dabei nahezu zu allen Zeiten favorisiert, so spricht Derrida sie auch als Metaphysik der Präsenz oder Phonologozentrismus an.[3] Im Rahmen ihrer starken Zentrierung um Stimme und Selbstgegenwart als Ursprünglichkeit des Sinns konnten entscheidende Vorstellungen der okzidentalen Philosophietradition erst hervortreten. Das gilt noch für die Begriffe Gottes oder des Menschen als Figuren des Ursprungs oder des Transzendentalen.[4] Vor diesem Hintergrund reicht Derridas Schriftbegriff weit über die Literatur hinaus, sofern man jene als Gesamtheit geschriebener Texte verstehen möchte. Man spricht von der Schrift

> »nicht allein, um die physischen Gesten der piktographischen, der ideographischen oder der Buchstabenschrift zu bezeichnen, sondern auch die

---

2 Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Übers. von Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp 2012, 7.

3 Zur engen Verbindung von Sprechen und Denken im Sich-Sprechen-Hören vgl. Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

4 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, 16–48.

> Totalität dessen, was sie ermöglicht; dann über den Signifikanten hinaus das Signifikat selbst, sowie all das, was Anlaß sein kann für Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Kinematographie, Choreographie, aber auch ›Schrift‹ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.«[5]

Man kann hier an der Nennung von Kinemato*graphie* oder Choreo*graphie* die Verschiebung im Schriftbegriff erkennen, bezeichne die Schrift doch »die Totalität dessen, was sie ermöglicht«. Fast beiläufig begegnet hierbei auch der Begriff der Einschreibung (*inscription*), der die Möglichkeit für ein Phänomen bezeichnet, allererst Phänomen zu werden: nämlich indem es in der Form einer bestimmten Graphie als Element repräsentiert wird, als Teil eines Zeichensystems oder -zusammenhangs darin Platz, Wert, Sinn, Bedeutung erhält.[6] Derridas Schrift erscheint so als Möglichkeitsbedingung von Repräsentation überhaupt, in die etwas, um repräsentational sinnhaft zu sein, allererst eingeschrieben sein muss. Man kann angesichts einer solchen Untersuchung der Schrift, wie Derrida selbst den Term in der *Grammatologie* benutzt, von einer Thematisierung ultratranszendentaler Bedingungen sprechen – von Bedingungen, die noch grundlegender sind als die Grundlegungen von Transzendentalphilosophien.[7] Dies ist indes nicht, wie gern eingewandt wird, ein einfaches Tieferlegen des Transzendentalen. Vielmehr ist damit buchstäblich ein Grund-Problem aller Philosophie benannt, das nicht einfach durch einen

---

5 Ebd., 21.

6 Derrida spricht im Original von der Schrift etwa als »[l]'écriture en général, comme l'émergence d'un nouveau système d'inscription« (Jacques Derrida: *De la Grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit 1967, 416).

7 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, 107. Erläuternd dazu Philip Freytag: *Die Rahmung des Hintergrunds. Die Debatten Derrida–Searle und Derrida–Habermas.* Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2019, 41: Freytag macht eine »wechselseitige Bedingtheit von Transzendentalphilosophie und Empirie« für den ultratranszendentalen Standpunkt Derridas geltend. Gemeint ist damit die doppelte Notwendigkeit, einerseits »transzendentalphilosophischer Argumente« und andererseits »diese Angabe von Bedingungen der Möglichkeit nicht ontologisch misszuverstehen.« Eine solche Verortung trägt, nebenbei bemerkt, zu einer sinnvollen philosophischen Neubestimmung des überstrapazierten Labels Poststrukturalismus bei. Mit der landläufig verbreiteten Vorstellung eines antirealistischen Radikalkonstruktivismus hat Derrida in Freytags Lesart wenig zu tun.

Austausch der letzten Gründe behoben werden kann, sondern das Ultratranszendentale als Gegenstand dessen eröffnet, was bei Derrida Dekonstruktion genannt wird und eben keine Methode, auch keine der Lektüre ist: Dekonstruktion ist hier vielmehr der Akt des Denkens selbst als unaufhörliche Befragung von Letzt(be)gründungen, ihrer Aporien und ihrer Veränderbarkeit.[8]

Dagegen wollte man Derrida aufgrund seiner Betonung von Schrift oft auf den Theoretiker des Zeichens reduzieren und wegen seiner Auseinandersetzung mit Saussure gerade als einen des sprachlichen Zeichens. Dabei ist Saussures Linguistik nur *ein* Einsatzpunkt der Dekonstruktion (wenngleich aufgrund von Saussures Bedeutung für den Strukturalismus ein ausgezeichneter) und es erscheinen die Aspekte des sprachlich-semiologischen Zeichens viel mehr als Charakteristikum von Schrift und daher für alle Formen von Medialität charakteristisch, die etwas in Erscheinung bringen. Was in ihnen erscheint und als Zeichen aufgefasst werden kann, zeichnet sich dadurch aus, dass es eine Spur darstellt, dass es wiederholbar oder iterabel ist sowie durch das Wirken der *différance*.[9] Das Zeichen ist demnach eine Spur, die in sich selbst wiederum aus (z.B. etymologischen) Spuren besteht und gleichsam bei seinem Erscheinen eine physische Spur hinterlässt; es ist durch Iterabilität, eine Form der Wiederholbarkeit gekennzeichnet, die es ihm ermöglicht, mit seinem unmittelbaren Kontext zu brechen; und dem Zeichen können diese ersten beiden Eigenschaften zukommen, weil es als Materielles verräumlicht

---

8 Der volle Umfang des Ultratranszendentalen wird erst wirklich verhandelbar, wenn man Derrida als Phänomenologen liest, auch die im weitesten Sinne linguistisch-sprachphilosophischen Probleme, wie sie die *Grammatologie* etwa in den Saussure-Lektüren entfaltet, darauf zurückbezieht (und etwa den prekären Status der *langue* als transzendentale Bedingung der *parole* thematisiert). Vgl. zu der Herkunft von Derridas Begriff des Transzendentalen aus Husserls (sehr spezifischer) Auslegung desselben Alexander Schnell: *Der frühe Derrida und die Phänomenologie. Eine Vorlesung*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2021, 138: »›Transzendental‹ heißt nicht: sich auf bloße *Bedingungen* der Möglichkeit der Erkenntnis beziehend, sondern ein phänomenologisches Feld eröffnend, das qua ›erkennendes Leben‹ einen so aktiven wie verhüllten Beitrag zur Sinn-*Bildung* […] überhaupt liefert«.

9 Diese Ausführungen folgen der sehr anschaulichen Rekonstruktion bei Georg W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie.* München: Wilhelm Fink 2002, 87–115. Ob Derrida allerdings einfach als Theoretiker einer »Gebrauchstheorie der Bedeutung« im Rahmen einer pragmatistischen Sprachphilosophie festzulegen ist (ebd., 93, FN 17), scheint aufgrund der Weite des bei Bertram etwas zu kurz kommenden Schriftkonzepts wenigstens fragwürdig.

und verzeitlicht ist, von einer spatiotemporellen und aufschiebenden *différance* durchzogen wird, die es als Token von der Idealität einer Type trennt, dadurch sein Funktionieren ermöglicht, es aber im Gebrauch sogleich auf die Möglichkeit des Differierens, etwa in der Abweichung von einer einst festgeschriebenen Bedeutung öffnet. Damit bezeichnet *différance*, in einem weiteren als nur sprachphilosophischen Sinn, eine in jeweiligen Notations- und Begriffssystemen sich manifestierende Bewegung, die mit der unhintergehbaren Medialität der Zeichenelemente – seien es iterierbare und Spuren hinterlassende Worte, Bilder oder andere – untrennbar verbunden ist, ihren Gebrauch und ihr In-Erscheinung-Treffen immer heimsucht.[10] Dabei zeitigt der enigmatische Nicht-Begriff der *différance* wenigstens zwei Konsequenzen:[11] 1. Die Erschütterung der absoluten Beherrschbarkeit jeder Schrift durch ein Subjekt, da die Schrift mittels Wiederholbarkeit immer der Dekontextualisierung und der Umschrift ausgesetzt ist, was die Reduktion des Bedeutungsprozesses allein und ausschließlich auf die Intentionalität etwaiger Zeichenverwender oder überzeitlich gültiger Codierung verbietet. 2. Gerade weil das so ist, bedingt die *différance* auch die Idee einer *de facto* unerfüllbaren und daher nur als aufgeschoben denkbaren Selbstpräsenz, die das Spiel der *différance* zum Erliegen bringen könnte: die Selbstpräsenz einer inneren Stimme oder eines Geistes, dessen Bei-sich-Sein durch das Vehikel des Zeichens verloren ginge und welches von apokalyptischen Figuren (das Ende der Geschichte, die Parusie, das Weltgericht, die wiedergefundene Selbstidentität oder die literaturwissenschaftlich vollständig rekonstruierte Autorintention…) kompensiert wird.

Derridas Arbeiten weisen eine Treue zur Idee der *différance* bis zu dem Grad auf, dass noch sein eigenes Vokabular sich den von ihr bedingten Veränderungen einer fortwährenden Differenzierungsbewegung verschreibt. Das scheint mir etwa in den Reden von Gespenstern (*spectres*) zu geschehen, die

---

10 In diesem Sinn ist etwa auch eine Übertragung von Derridas Einsichten auf Bilder möglich, vgl. etwa Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp 2015.

11 Dass Derrida hier selbst nicht von einem Begriff sprechen will, ergibt sich aus dem Status der Dekonstruktion als Ultra-Transzendentalphilosophie, wie oben expliziert. Begriffe sind gerade Gegenstand der ultratranszendentalphilosophischen Auseinandersetzung, sofern sie zunächst transzendental als theoretische Setzungen von Philosophien, Diskursen, Medien behandelt werden, wobei die von ihnen vermeinten Gegenstände nicht von vornherein ontologisch auf gegebene Gegenstände reduziert werden dürfen.

sich ab Ende der 1980er-Jahre in Derridas Schriften häufen, wobei die Funktionen des Gespenstischen oder des Spuks dann in *Spectres de Marx* von 1993 umrissen werden.[12] Die Figur der Gespenster ist dabei nicht von Derridas Überlegungen zum Geist zu trennen. Erstmals in seinem Hegel-Buch *Glas* von 1974, später dann in *De l'esprit* von 1987 thematisiert Derrida das Problem des Geistes in der deutschsprachigen Philosophie. Wie er aufweisen kann, stellen sowohl Hegel als auch Heidegger den Geist in enge Verbindung mit einem »Volksgeist« (Hegel) und damit mit der Nationalsprache. Dabei ist objektiver Geist – seit Hegel – überhaupt als Inkarnation der Vernunft in der Welt charakterisiert und manifestiert sich sowohl in Sittlichkeit, Recht, Moralität als auch den verstehbaren Sprachformen. Er ist als geteilte Lebensform geradezu Grund und Bedingung von Verstehbarkeit, Bedeutung und Normativität.[13] Gespenster, die für Derrida immer im Plural existieren – und durch die Polysemie des deutschsprachigen Begriffs ›Geist‹ bei dessen Nennung immer schon konnotativ mitschwingen –, sind für ihn nun gerade dasjenige, was eine neue Ausformung der *différance* darstellt. Als gespenstisch oder spektral lassen sich all jene Phänomene bezeichnen, welche die Selbstidentität des einen Geistes unterminieren aufgrund einer unaufhebbaren Differenz, die sich durch seine Angewiesenheit auf Schrift und Zeichen einstellt.[14] Gespens-

---

12 Vgl. die Erwähnungen von Gespenstern in Jacques Derrida: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*. Übers. von Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, 50f.; Ders.: *Das Andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Aufsätze zu Europa*. Übers. von Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, 27–29; Ders.: *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*. Übers. von Alexander García Düttmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 50f.

13 Vgl. Walter Jaeschke: *Hegel-Handbuch. Leben–Werk–Schule*. 2., aktualisierte Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, 367–369; zum Geist als Lebensform: Terry Pinkard: Autorität und Kunst-Religion. In: Klaus Vieweg / Wolfgang Welsch (Hg.): *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, 540–545; zu Derridas Hegel-Lektüre in *Glas* Heinz Kimmerle: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 1988, 41–72.

14 Wie *Der Schacht und die Pyramide* nachzuweisen bemüht ist, prolongiert Hegels Denken die Privilegierung der abendländischen Vokalschrift und des Zeichens nach Aristoteles. Vgl. Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie. In: Jacques Derrida: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Hg. von Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 2008. In der *Grammatologie* (Derrida: *Grammatologie*, 45–48) wird dem hegelschen Geist dann zugeschrieben, sich auf dieser Privilegierung der Stimme vor der Schrift zu stützen, indem das Verhältnis von Geist und Schrift als das von innerem Beisichsein zu Veräußerlichung und Objektivierung gedacht wird: »Die Schrift ist jene Selbstvergessenheit, jene Entäußerung, das Gegenteil des verinnerli-

ter verhalten sich demnach zum Geist strukturell homolog wie die *différance* zum Zeichen innerhalb der Schrift: Sie insistieren in den ultratranszendentalen Möglichkeitsbedingungen der Intelligibilität und verhindern, dass etwas ›rein‹ in Erscheinung tritt.[15] Gespenster trennen dadurch den Geist von seiner reinen Selbstpräsenz, wie sie gleichsam die Idee einer solchen später wiederkehrenden, aufgeschobenen Selbstpräsenz als Effekt ihrer *différance* allererst erzeugen.[16] »Die Erscheinungsform, der phänomenale Leib des Geistes, das ist die Definition des Gespensts. Das Phantom ist das Phänomen des Geistes.«[17] Wo der Geist sich inkarnieren oder erscheinen will, da gibt es immer eine unbeachtete Materialität der Schrift und ihrer *différance*, da teilt sich der eine Geist in die diversen Gespenster. So spricht Derrida dann von einer »Differenz zwischen Gespenst und Geist«, die ausdrücklich als *différance* bestimmt wird.

> »Es ist eine *différance*. Das Gespenst ist nicht nur die leibliche Erscheinung des Geistes, sein phänomenaler Leib, sein gescheitertes und schuldiges Leben, sondern auch das ungeduldige und sehnsüchtige Warten auf eine Erlösung, das heißt, noch einmal, auf einen Geist. Das Phantom, das wäre der aufgeschobene und unterschiedene Geist (*l´esprit différé*), das Versprechen oder das Kalkül des Freikaufs, einer Erlösung. Was ist diese différance? Alles oder nichts. Man hat mit ihr zur rechnen, aber sie macht jedes Kalkül,

---

chenden Gedächtnisses, der *Erinnerung*, welche die Geschichte des Geistes eröffnet« (ebd., 45). Zugleich wird Hegel am Ende des zweiten Kapitels im ersten Teil der *Grammatologie* als letzter Denker des Buches und erster der Schrift (ebd., 48) in einer Abfolge von Kommentaren zu Denkern, die von Nietzsche über Heidegger zu Hegel verläuft, positioniert: Ist das Buch die »Idee einer endlichen oder unendlichen Totalität des Signifikanten« (ebd., 35), welche wiederum auf ein ihm vorausliegendes transzendentales Signifikat verweist, also eine reine Präsenz, so scheint Hegels Zeichendenken (ihm widmet sich *Der Schacht und der Pyramide*) innerhalb der Philosophie am deutlichsten das Problem des Bewusstseins als Produzenten von Zeichen hervortreten zu lassen.

15 Die Figur des *spectre* wird wohl zu sehr vereinfacht, wenn man Spektralität wie Martin Hägglund zunächst beschränkt auf »phantoms and specters as haunting reminders of the victims of historical violence« und nur hinzufügt, dass Hantologie eine Fortführung der Ontologie-Kritik sei, wobei »[what] is important about the figure of the specter, then, is that it cannot be fully present: it has no being in itself but marks a relation to what is *no longer* or *not yet*« (Hägglund: *Radical Atheism*, 82).

16 Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, 93–99.

17 Ebd., 185f.

> jeden Zins und jedes Kapital zunichte. Als Übergang zwischen zwei Momenten des Geistes tut das Phantom nichts als vorübergehen.«[18]

Die dritte Figur hier ist das Phantom (*fantôme*), das als aufgeschobener Geist bestimmt wird. Als Figur der Erlösung verweist es auf die von der *différance*, vom Gespenst produzierte messianische Struktur, die dem Zeichen untrennbar inhäriert. Werner Hamacher weist in seiner Lektüre von *Spectres de Marx* fast beiläufig darauf hin, dass für Derrida die Zukunft den Gespenstern gehöre, und nennt das Phantom »die Antwort auf die Frage nach der ›messianischen Extremität‹, der Derrida« – in der für Hamacher wichtigsten terminologischen Entscheidung des Buches – »den Namen ›Eschaton‹ gibt.«[19] Wo jede Realisierung des Geistes an ihre *différance* stößt aufgrund der Struktur des Zeichens, beginnt die Figur der Wiederaneignung der Selbstidentität des Geistes ihre Heimsuchung als eschatologisches Moment, die gleichsam keine sichere Verheißung ist (ihr sind sich nur die wirklich Gläubigen gewiss), sondern das phantomatische, vorbeihuschende Phantasma einer erlösten Zukunft, die von der *différance* als Grundzug der in die Zeit versetzten Zeichen produziert wird. Was man immer wieder als ›ethischen Turn‹ des späten Derrida aufgefasst hat, führt daher im Grunde die frühen Einsichten über die Schrift und das Zeichen nur konsequent fort.[20] Das betrifft den ganzen Kom-

---

18 Ebd., 186f.

19 Werner Hamacher: Lingua Amissa. Von der Warensprache. In: Ders.: *Mit ohne Mit*, Zürich: Diaphanes 2021, 183. Daneben liest auch Hamacher die oben im Blockzitat herangezogene Passage. Er sieht richtig, dass die Differenz zwischen Geist und Gespenst die *différance* sei, verkennt allerdings m.E., dass das Phantom als Divisionsfigur des Gespenstes gerade die messianische Struktur des Zeichens kennzeichnet, die Hamacher mit dem Gespenst überhaupt identifiziert (ebd., S. 207). Die deutsche Übersetzung von Hamachers ursprünglich englischem Text trägt dem Phantom nicht spezifisch Rechnung. Dass dies nicht geschieht, dürfte wiederum der englischen Übertragung von *Specters of Marx* anzulasten sein, die Hamacher in seinem erstmals im Tagungsband *Ghostly Demarcations* erschienenen Text zitiert: Die englische Übersetzung von Derridas Buch durch Peggy Kamuf in der Routledge-Ausgabe von 1994 unterschlägt nämlich die Differenz zwischen ›spectre‹ und ›fantôme‹ und übersetzt beide – unzulässig entdifferenzierend, wo Derrida offenbar eine Differenz geltend zu machen sucht – mit ›ghost‹. Vgl. Werner Hamacher: Lingua Amissa. The Messianism of Commodity-Language and Derrida's *Specters of Marx*. In: Michael Sprinker (Hg.): *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's* Specters of Marx. London / New York: Verso 1999, 199.

20 Man kann entsprechend auch Sekundarität und Wiederholbarkeit, die der Erscheinung der leiblichen Präsenz nachgeordnet scheinen, ihr aber tatsächlich vorausliegen,

plex von Ethik, Verantwortlichkeit, Erbschaft und kommender Gerechtigkeit, einschließlich eines Messianischen ohne Messianismus, die *Spectres de Marx* durchgehend aufruft.[21]

Dieser Problemkomplex, der sich in Derridas Gespenster-Buch andeutet, verweist auf das sprachliche Zeichen und so letztlich auf die Schrift. Das unterstreicht wiederum Werner Hamachers Kommentar, der immer wieder vom Tuch und Stoff (*cloth*) spricht und so mittels der Gewebe-Metapher auf die Textur, letztlich die implizite Textualität des Spektralen aufmerksam macht. Sind Gespenster demnach Effekte von auf die Schrift zurückverwiesenen Äußerungsakten und von ihr nicht zu trennen, so hat die Rede von Gespenstern ihren Platz zuletzt wieder in einer Sprachphilosophie, die sich zu einer Schriftphilosophie überschritten hat – im weiten Sinne dieses Begriffs von Schrift, den die Dekonstruktion einführt.

Karen Barads Aufgreifen von Derridas Hantologie nimmt unverkennbar Motive aus *Spectres de Marx* auf. Verantwortlichkeit wird darin von einer Erbschaft des Vergangenen her gedacht, wobei die Berufung auf ein marxistisches Erbe, die dem Buch zugrunde liegt, zunächst den Bezugsrahmen abgibt. Die Übernahme einer Erbschaft impliziere immer die Verantwortlichkeit der Erben.[22] Diese Verantwortlichkeit wird von Derrida selbst im Kontext eines Denkens der Gerechtigkeit verortet, die als *justice à venir* nun gerade der Lücke entspringt, die das Phantom klaffen lässt: dem Aufschub der Selbstpräsenz des Geistes, der durch eine phantomhafte Idee des Messianischen kompensiert wird.[23] Eine kommende, immer im Kommen begriffene Gerechtigkeit oder ein »Messianismus ohne Messianisches«, wie Derrida ihn in seinem Gespenster-Buch entwickelt, ist so über Umwege noch eine Konsequenz aus der *différance* und der Struktur aller Bedeutung aufgrund der Schrift. Etwas

---

in die Struktur des Gespenstes eingetragen sehen: »Es gilt aber zu wissen, daß das Gesenst *vor seinem ersten Erscheinen* da ist, sei es in der Eröffnung des Versprechens oder der Erwartung: Die Erscheinung hatte sich angekündigt, sie wird vom ersten Mal an sekundär gewesen sein« (Derrida: *Marx' Gespenster*, 222).

21 Zu Derridas Hinwendung zu ethischen und politischen Fragen vgl. Susanne Lüdemann: *Jacques Derrida zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011, 97–118.

22 Derrida: *Marx' Gespenster*, 129: »Keine Erbschaft ohne Appell an die Verantwortlichkeit«.

23 Ebd., 127: »Das dekonstruktive Denken, auf das es mir hier ankommt, hat immer an das Irreduzible der Affirmation und damit des Versprechens erinnert, wie auch an das Undekonstruierbare einer bestimmten Idee der Gerechtigkeit (die hier vom Recht losgelöst ist)«.

zu erben und diesem Erbe gerecht zu werden – ein Zentralmotiv des Buches von 1993 –, bedeutet demnach, sich in eine Traditionslinie einzuschreiben; es impliziert, diese Tradition nicht einfach zu aktualisieren, sondern ihr gerecht zu werden und das heißt, vor dem Hintergrund der *différance* und der kommenden Gerechtigkeit, auch zu wissen, dass man ihr nicht die absolute Gerechtigkeit widerfahren lassen, nicht die definitive und letzte Erbschaft antreten kann, dass man also nicht die metaphysische Geste vollziehen kann: die Wiederkehr des Geistes oder die Parusie erwarten. Man muss sich daher im Bewusstsein bereits gewesener und noch möglicher Aktualisierungen dieser Tradition zu dieser Tradition zu verhalten versuchen. Was Derrida auch als Zwiegespräch mit Gespenstern inszeniert, scheint mir – nicht nur, aber auch – diese doppelte Aufmerksamkeit für Nichtgegenwärtiges zu meinen.

2. Karen Barads Wissenschaftsphilosophie: *agentieller Realismus*

Die Teilchenphysikerin Karen Barad präsentiert ihre Wissenschaftsphilosophie eines agentiellen Realismus im vierten Kapitel ihres 2007 erschienenen Hauptwerks *Meeting the Universe Halfway*. Barads Ansatz, den man zunächst epistemologisch nennen möchte, stellt gewissermaßen eine Fusion dar aus einer Neuerwägung der Schriften des Physikers Niels Bohr zur Interpretation der Quantentheorie und der sogenannten poststrukturalistischen Theorie, vor allem Michel Foucault und Judith Butler. Foucault und Butler interessieren dabei vor allem als Denker:innen der Materialität, wobei noch Foucaults Diskursbegriff als Form der Einschreibung von Bedeutung in Materie begriffen wird. Zugleich attestiert Barad, dass die epistemologischen Positionen beider Denker:innen zu kurz griffen. Ihr geht es hingegen darum, ein Bild wissenschaftlicher Praktiken zu gewinnen, das die verhärtete Opposition von Konstruktivismus und Realismus unterläuft.[24] In Barads Schriften nach 2007 lässt sich dabei eine Verschiebung der eigenen Theorie in Richtung von Derridas Hantologie beobachten, die mit einer Aufwertung wissenschaftsethischer Fragestellungen einhergeht.[25]

---

24 Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham / London: Duke University Press 2007, 146–153, zur Aufnahme von Foucaults Diskursbegriff vgl. ebd., 148.

25 Barad vollzieht diese Entwicklung in einem Interview nach. Karen Barad: Verschränkungen und Politik. Karen Barad im Gespräch mit Jennifer Sophia Theodor.

Der agentielle Realismus Barads bezieht insbesondere Stellung gegen ein Paradigma, welches als Repräsentationalismus identifiziert wird und eng mit dem Begriff der Reflexion und der Vorstellung eines unproblematischen Realismus des Gegebenen verbunden ist. Hierbei geht es um die schon von Richard Rorty in *Philosophy and the Mirror of Nature* zurückgewiesene Vorstellung, Erkenntnis vollziehe sich im Dreieck zwischen Erkenntnissubjekt (Forscher), Erkenntnisobjekt (Referenz/Welt) und Erkenntnisinstrument (Sprache/Instrument).[26]

Diese Vorstellung, allerdings auch noch Butlers und Foucaults epistemologische Positionen werden für Barad von der Idee der Komplementarität nach Niels Bohr herausgefordert. Der Physiker macht diesen Begriff als »neue[n] Zug in der Analyse von Quantenphänomenen« geltend, wobei hier der Einführung »einer *grundlegenden Unterscheidung zwischen dem Meßgerät oder den zu untersuchenden Objekten*« Rechnung getragen werde.[27]

Das Messgerät oder – in Barads Terminologie, die später noch ausgeweitet wird – der Apparat ist es, der ein bestimmtes Phänomen allererst auf eine bestimmte Weise erkennbar werden lässt. Wenn Licht etwa in der modernen Physik sowohl als Welle als auch als Teilchen beschreibbar scheint, als wellenförmig ausgebreitet sowie als fest lokalisiert, was sich eigentlich ausschließen müsste, so wird dieser Widerspruch mit Bohr unter Berücksichtigung des Messgerätes auflösbar.[28] Was demnach als Phänomen in einer Messung erscheint, ist nicht einfach eine gegebene Referenz wie für das Paradigma des Repräsentationalismus. Phänomene nach Barad implizieren immer schon einen Apparat, der sie erscheinen lässt.[29] Der Apparat vollzieht dabei eine Markierung, einen agentiellen Schnitt. Er produziert so – nicht unähnlich der

---

In: Dies.: *Verschränkungen*. Übers. von Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve 2015, 204–212.

26 Vgl. Barad: *Meeting the Universe Halfway*, 89f. (zum Paradigma der Reflexion); 48–59 (zum Realismus).

27 Niels Bohr: Atomphysik und Philosophie. Kausalität und Komplementarität. In: Ders.: *Atomphysik und menschliche Erkenntnis II. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1958–1962*. Hg. von Wilhelm Westphal / Hans Rotta. Braunschweig: Vieweg 1966, 4.

28 »Licht kann nicht einfach eine Welle *und* ein Teilchen *sein*, ausgebreitet *und* lokalisiert« (Barad: *Verschränkungen*, 90). Vgl. auch die für Laien geschriebene Einführung in das Problem in Barad: *Meeting the Universe Halfway*, Kap. 2.

29 Ebd., 120: »the crucial identifying feature of phenomena is that they include ›all relevant features of the experimental arrangement‹«.

Materialität eines Schriftzeichens – einen Unterschied, was Barad als Intraaktion oder Diffraktion/Verschränkung bezeichnet.[30] Statt einer Interaktion zwischen zwei im Vorhinein Gegebenen, Beobachter und Beobachtetem, die repräsentational schlicht vorausgesetzt bleiben, bringt der Schnitt des Apparats Subjekt und Objekt in der Messsituation hervor. Was als Phänomen gilt, wird so unter bestimmten Messbedingungen allererst intelligibel. Wichtig ist dabei, dass Bohr in der Leseweise Barads das Phänomen nicht als etwas ansieht, das stellvertretend etwa anstelle eines tieferen Wesens erschiene. Das Phänomen impliziert nichts hinter, sondern in sich. Der Schnitt des Apparats zeigt gewissermaßen einen Ausschnitt aus dem materiell in jedem Fall vorhandenen, aber noch nicht klaren und distinkten Etwas und konstituiert so via Intraaktion das Phänomen.[31] »Crucially, then, we should understand phenomena not as objects-in-themselves, or as perceived objects (in the Kantian or phenomenological sense), but as specific intra-actions.«[32]

Das so verstandene Phänomen kann dann für Barad auch als Quantenverschränkung (*quantum entanglement*) klassifiziert werden: »phenomena can be understood as quantum entanglements«[33], die wiederum durch Apparatgebrauch und Intraaktion hervortreten. Apparate stellen bei Barad so nicht bloß Mess- und Beobachtungsinstrumente dar, sondern sind generell *»grenzziehende Praktiken«*, d.h. genauer *»spezifische materielle Re-Konfigurationen der Welt –, die sich materialisieren und Relevanz erlangen«*.[34] Apparate gelten als materiell-diskursive Praktiken, welche die Phänomene hervortreten lassen, aber nicht ausschließlich als menschliche Praktiken verstanden werden dürfen.[35] Sie umfassen alle Arten von ›practices of mattering‹, d.h. der Herstellung von ›matter‹: also sowohl von Materie als auch Bedeutung. Während die Apparate immer schon wirksam sind, erzeugen sie Intraaktionen oder Verschränkungen, in denen sich Beobachter und Beobachtetes allererst ergeben, und materialisieren so die Phänomene – materialisieren sie, weil das Phänomen nicht

30 Ebd., 127–128. Vgl. McKenzie Wark: *Molekulares Rot. Theorie für das Anthropozän*. Übers. von Dirk Höfer. Berlin: Matthes & Seitz 2017, 234.

31 Vgl. Barad: *Meeting the Universe Halfway*, 427.

32 Ebd., 128.

33 Ebd., 427.

34 Barad: *Agentieller Realismus*, 21.

35 Ebd., 22: Barad geht es erklärtermaßen um ein »Verständnis von Apparaten als materiell-diskursiven Praktiken, durch die die eigentliche Unterscheidung zwischen dem Gesellschaftlichem und dem Wissenschaftlichem, der Natur und Kultur konstituiert wird«.

einfach ein Schein ist, hinter dem ein Wesen oder Ding an sich liegt, sondern ein Teil dieses Dings. Bereits Bohrs Position wird so nicht als epistemologische, sondern als ontisch-semantische bezeichnet.[36] Für Barads Philosophie, die sich ausdrücklich als posthumanistisch versteht, bedeutet das: Noch die repräsentationalistische Figuration von (transzendentalem) Subjekt und Erkenntnisobjekt unterliegt einem Apparat, der sie hervorbringt und welche die intraaktive Materie selbst ist. So wird die Welt als »fortlaufende Rekonfiguration« ansprechbar und das Universum als »im Werden begriffene agentielle Intraaktivität« verstanden.[37]

3. Ethik und Gespenst: Residuen der Schrift bei Barad

Obschon bereits Foucaults Diskursbegriff und Butlers Überlegungen aus *Bodies that Matter* für Barad gewissermaßen Formen der Einschreibung in die Materie theoretisieren und die diskursiv-materiellen Praktiken der Schriftmetapher entgegenzukommen scheinen, sind es überraschenderweise nicht Derridas Texte zur Schrift, sondern zu Gespenstern, über welche Barad an die dekonstruktive Philosophie anknüpft.[38] Den Bogen vom agentiellen Realismus zu Derrida spannt Barad in einem Aufsatz, der 2010 in der Zeitschrift *Derrida Today* erscheint: *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*.[39]

Barad greift dabei auf, was Derrida schon in seine Figur des Gespenstes eingetragen hat, nämlich das Problem kommender Gerechtigkeit und Ethik.

---

36 Vgl. Barad: *Meeting the Universe Halfway*, 302.

37 Barad: *Agentieller Realismus*, 22.

38 Überhaupt scheint das, was Barad unter Materie versteht, bisweilen der *différance* unter Bedingungen eines entgrenzten Textbegriffs zu ähneln: »Materie ist die sedimentierende Geschichtlichkeit von Praktiken/Agentien *und* eine agentive Kraft im je unterschiedlichen Werden der Welt« (ebd., 91).

39 Karen Barad: Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come. In: *Derrida Today* 3.2 (2010), 240–268. Deutsch als Karen Barad: Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Einfaltungen und kommende Gerechtigkeit. Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen. In: Dies.: *Verschränkungen*, 71–114. Die wenigen Kommentator:innen von Barads Werk wie McKenzie Wark nehmen von dieser Hinwendung zu Derrida nach *Meeting the Universe Halfway* zumeist keine Notiz.

Dabei muss man vorausschicken, dass sich auch Barads erklärtermaßen posthumanistische Philosophie der Apparate nicht mit einer Eskamotierung des Menschen abgeben will, sondern dem Menschlichen einen Platz im größeren agentiell-materiellen Rahmen ihres entgrenzten Apparatbegriffs zuweist. So bindet sie eben den Begriff der Objektivität an eine Verantwortlichkeit »*für spezifische Materialisierungen in ihrer unterschiedlichen Relevanz*«.[40] Das ist dann gewissermaßen die Verantwortlichkeit nicht nur in einem Laborkontext, sondern für andere, mit denen man miteinander konstituiert ist durch dieselben agentiellen Schnitte – eine Verantwortlichkeit mithin auch für die Schrift und die materiellen Einschreibungen, die ›practices of mattering‹, denen man unterliegt und an denen man weiterhin selbst beteiligt ist.[41] Genau dieser Gedanke wird nun mit Rekurs auf Derrida im *Quantum Entanglements*-Aufsatz vertieft.

> »The trace of all reconfigurings are written into the enfolded materialisations of what was/ is/ to-come. Time can't be fixed. To address the past (and future), to speak with ghosts, is not to entertain or reconstruct some narrative of the way it was, but to respond, to be responsible, to take responsibility for that which we inherit (from the past and the future), for the entangled relationalities of inheritance that ›we‹ *are*, to acknowledge and be responsive to the noncontemporaneity of the present, to put oneself at risk, to risk oneself (which is never one or self), to open oneself up to indeterminacy in moving towards what is to come. Responsibility is by necessity an asymmetrical relation/doing, an enactment, a matter of différance, of *intra-action*, in which no one/ no thing is given in advance or ever remains the same. Only in this ongoing responsibility to the entangled other, without dismissal (without ›enough already!‹), is there the possibility of justice-to-come.«[42]

---

40 Barad: *Agentieller Realismus*, 88. »*Objektivität bedeutet, für Markierungen auf Körpern verantwortlich zu sein, das heißt für spezifische Materialisierungen in ihrer unterschiedlichen Relevanz.*«

41 Ebd., 89: »Die Ethik ist keine geometrische Berechnung: ›die anderen‹ sind nie sehr weit von ›uns‹ entfernt; ›sie‹ und ›wir‹ sind gemeinsam konstituiert und durch genau dieselben Schnitte miteinander verschränkt, die ›wir‹ zu vollziehen helfen.« Die Verstrickungen im globalen Kontext der Klimakrise wären wohl als eine solche Nähe der anderen zu verstehen.

42 Barad: Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance, 264f.

Angesichts der Fülle an Querbezügen, in denen Barad sie situiert, lässt sich diese Passage schwer erschöpfend kommentieren. Ich möchte aber wenigstens einige Handreichungen für eine genauer auszuführende Lektüre zu geben versuchen. Vielleicht deutet sich in den obigen Bemerkungen am stärksten die Erbschaft an, die Barad von Derrida bezieht. Schon der Titel von Barads Aufsatz greift das dekonstruktive Motiv der kommenden Gerechtigkeit, eines der Schlüsselmotive von *Spectres de Marx,* auf. Barad thematisiert hier nun zunächst mit der Spur (»the trace«) eines der Schlüsselkonzepte von Derridas Denken des Zeichens. Gut dekonstruktiv denkt sie die Spur mit der Schrift zusammen: Alle Rekonfigurationen (»reconfigurings«) der Materie seien eingeschrieben (»written into«) in die eingefalteten Materialisierungen dessen, was war, ist oder kommt. Zu lesen wäre das vielleicht als Bedingtheit des Gewesenen, Seienden wie Künftigen durch je schon stattgefundene Konfigurationen des Materiellen: durch ›practices of mattering‹, also der Art und Weise, wie wissenschaftliche Praktiken – und nicht nur sie – Phänomene hervorbringen, die so durchaus wie das Zeichen, Derridas Schriftbegriff zufolge, als Spuren zu werten wären. Die Vergangenheit und Zukunft zu adressieren, wird als Sprechen mit Geistern veranschlagt. Der Brückenschlag zur zuerst genannten Spur ergibt sich nur, wenn man die oben an Derrida aufgezeigte Dislozierung von Schrift und Spur in der Figur des Gespensts bedenkt (bei Barad immer: *ghost*). Statt einer Rekonstruktion des Wie-es-war, die immer zum Narrativ neigt (»some narrative of the way it was«), schlägt Barad ein Verhältnis der Verantwortung gegenüber dem auf uns gekommenen Erbe vor (»to take responsibility for that which we inherit«). Leser:innen von *Spectres de Marx* wird auch das bekannt erscheinen, expliziert Derrida darin doch am Beispiel des Gespensts von Hamlets Vater, wie die Vergangenheit einen Einfluss auf Gegenwart und Zukunft ausüben kann; ein Einfluss, der über die Erbschaft (»inheritance«) und die Verantwortung (»responsibility«) dafür verläuft. Letztere wird dann gegen Ende der Passage wieder aufgegriffen und als asymmetrische Beziehung oder asymmetrisches Tun angesprochen (»asymmetrical relation/doing«), als Sache/Belang oder Materie (»a matter of différance«). Diese Doppeldeutigkeit trägt sich auch darum ein, weil es hier um die Intraaktion geht, die diskursiv-materiell konstituierte Phänomene nicht nur im wissenschaftlichen Sinne umfasst, wobei für die agentielle Realistin Barad nichts im Vorhinein (»in advance«: also vor dem Zutun eines Apparats) gegeben ist. Und gerade das Bewusstsein um diese Konstituiertheit, die damit einhergehende Verantwortlichkeit dürfte am Ende als die Möglichkeit einer kommenden Gerechtigkeit aufgegriffen sein: Eine Verantwortung gegenüber

den diskursiv-materiellen Praktiken, Intraaktionen und Verschränkungen, in die man sich selbst je schon verwickelt findet, denen man sich verdankt und deren Erbe auf eine:n gekommen ist – egal, ob man das wollte oder nicht.

Hier wäre dann, um zu einer wirklichen Deutung zu kommen, notwendig, genauer auf die Anleihen bei Derridas Hantologie einzugehen; genauso auf die Verschiebungen, die Barad ihrerseits vornimmt. Worum es mir hier nur gehen konnte: anzudeuten, wie Barad das auf die Gespenster verschobene Thema und Motiv der Schrift bei Derrida aufgreift und zusammenbringt mit ihren Überlegungen aus *Meeting the Universe Halfway,* wobei sie offensichtlich die ethische Forderung, die Derrida selbst mit der kommenden Gerechtigkeit verbindet, in Richtung einer Ethik der Wissenschaft zu treiben versucht. Geht es um ›practices of mattering‹, so implizieren diese Praktiken eine Ethik, die auf die Verantwortlichkeit gegenüber Phänomenen und ihren Konstitutionsbeziehungen in diskursiv-materiellen Praktiken hinausläuft.

4. Schlussbetrachtungen

So interessant Barads Anleihen bei Derrida auch sind, so unberücksichtigt scheinen einige Differenzen, die sich zwischen beiden Theorien ergeben. Wie zu sehen war, hat gerade Werner Hamacher darauf insistiert, dass Gespenster nach Derrida vor allem der Schrift zugehörten. Hantologische Phänomene wären dann unhintergehbar schriftliche Phänomene. Dabei scheint Hamacher noch eine diskursive, letztlich auf die Sprache und Textualität zurückverwiesene Schriftlichkeit im Sinn zu haben. Von einer solchen Lesart des Gespenstischen bei Derrida ausgehend, lässt sich dann aber schwerlich zu einem agentiellen Realismus übergehen, der gerade mit dem Wahlspruch antritt, »[d]er Sprache wurde zuviel Macht eingeräumt« – und der darunter wohl noch die Implikationen einer oft unter ›linguistic turn‹ rubrizierten Schriftphilosophie miteinbegreift.[43]

Doch auch wenn man Schrift hier im weiteren Sinne versteht, den Derridas Arbeiten nahelegen, zeigen sich Übertragungsprobleme. Sie betreffen etwa die im Zeichenbegriff ausdrücklich thematisierte Wiederholung. Von den Kennzeichen der Schrift nach Derrida finden die Spur und die *différance* ein Echo bei Barad – die Iterabilität scheinbar nicht. Ein Grund dafür, Gespenstern vor allem ein schriftliches Sein zuzubilligen oder sie als allgemeinere

43 Barad: *Agentieller Realismus*, 7.

Medienphänomene aufzufassen, ist ihre enge Verbindung mit der Wiederholung. Derridas Hantologie führt entsprechend als Gespensterphänomen immer wieder auch den *revenant* oder Wiedergänger auf. Die Wiederholung bedingt dabei auch in Derridas Theorie der Schrift die nie auszuschaltende Möglichkeit von Veränderung, Dislozierung oder Dissemination des Zeichens. Gerade die Iteration treibt so eine *différance* hervor, welche die Parusie oder die Wiederaneignung des Sinns als einfache Restitution einer idealen Bedeutung oder einer einmal schon gewesenen Selbstpräsenz aufschiebt.

Die ganze Problematik der Wiederholung, der ausgesetzten Parusie und des ›Messianismus ohne Messianisches‹, die Derridas *Spectres de Marx* heimsuchen, findet in Barads Aufnahme dieses Denkens kaum Anklang. Die Iteration bildet allerdings eines der Momente der Hantologie, das deutlich auf Derridas frühes Denken der Schrift zurückverweist. Die größte Schwäche in Barads Übersetzungsarbeit Derridas in das eigene Denken könnte daher vielleicht an dem liegen, was sich der agentielle Realismus als Stärke anrechnet: dass er der Sprache weniger Macht einräumen will, ihr theoretischer Ort und ihre Rolle trotz der Rede von diskursiv-materiellen Praktiken aber uneindeutig bleiben. Das muss kein Nachteil sein, weil eine Wissenschaftsphilosophie gerade nicht die Rolle von diskursiven Akten und Schriftpraktiken in einzelnen Wissenschaften prä-empirisch determinieren kann. Angesichts theoretischer Übernahmen aus einer gemeinhin dem ›linguistic turn‹ zugeordneten Philosophie stellen sich allerdings solche Bedenken ein.

Vielleicht bliebe abschließend noch eine Frage an Derrida und Barad gemeinsam zu richten. Übernimmt Barad vom späten Derrida die ethische Problematik von Gerechtigkeit und Verantwortung, so bleibt das Problem der Machtverhältnisse – wie sie gerade Barads frühere Gewährstheoretiker:innen Foucault und Butler auch hinsichtlich wissenschaftlicher Diskurse immer wieder stellten – im *Quantum Entanglements*-Aufsatz bemerkenswert unaufgeworfen. Haben sich Praktiken der Schrift historisch immer auch als Praktiken der Macht herausgestellt, erscheint die machtanalytische Perspektive vielleicht nicht als blinder Fleck, wohl aber als noch zu klärender Aspekt einer Ethik der Wissenschaften bei Derrida und Barad.

Wahrnehmung und Gebrauch unlesbarer Schrift in der modernen bildenden Kunst

Julian Polberg

1. Einleitung

›Schriftlichkeit‹ im Kontext des Posthumanismus einer Neubestimmung zu unterziehen, bedeutet zunächst eine kritische Einschränkung des kultur- und wissensgeschichtlichen Gemeinplatzes, demzufolge der Begriff primär ein den Menschen kennzeichnendes Vermögen bezeichnet. »Schreiben und lesen ist etwas, das Menschen tun« – so ließe sich das Alltagsverständnis benennen, das gegenwärtig besonders durch Fortschritte auf dem Feld der künstlichen Intelligenz und der Computerlinguistik herausgefordert wird. Während angesichts KI-gestützter Textgeneratoren, Übersetzungsmaschinen und Texterkennungssoftwares die Annahme nicht-menschlicher Handlungsinstanzen, die zu lesen und schreiben vermögen, naheliegt, erscheint es interessant, auch die Grenzbereiche von ›Schriftlichkeit‹ aufzusuchen, die sich automatisierten informationstechnischen Zugriffen gerade entziehen. Einen solchen Grenzbereich benennt Andrea Polaschegg mit ihrem Hinweis auf jenen »marginale[n] Strang der Kulturgeschichte«, den sie die »Geschichte der Wahrnehmung und des Gebrauchs unlesbarer Schrift«[1] nennt. Während computerisierte Aktanten die Zeichenhaftigkeit der Schrift prämieren, es für sie also entweder lesbare oder gar keine Schriftzeichen gibt, scheint für Menschen selbst unlesbare Schrift stets das Potenzial einer sekundären Semantisierung und Funktionalisierung zu bewahren. So spricht etwa Helmut Glück

1 Andrea Polaschegg: Enigmatische Ästhetik. Zur Kulturgeschichte unlesbarer Schrift und ihrer künstlerischen Transformation. In: Jutta Müller-Tamm / Caroline Schubert / Klaus Ulrich Werner (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018, 173–198, hier: 176.

von Schriften, die »fremdgehen«, insofern sie in »nichtsprachliche Bedeutungssysteme desertieren und dort außersprachliche Bezeichnungsfunktionen innehaben.«[2] Dies scheint in besonderem Maße auch den Einsatz nichtlesbarer Schriften in der bildenden Kunst zu betreffen, wo das *Dazwischen* von Schrift und Bild, von Lesen und Sehen die Umschaltung auf kontemplative Rezeptionsmodi herausfordert. Während Glück betont: »Die Agenten bei solchen Vorgängen sind natürlich nicht die Schriften, sondern die lesenden und schreibenden Menschen«[3], erscheint es gerade im Kunst-Kontext als sinnvoll, die Konstellationen oder »assemblages«[4], in die Menschen eintreten, wenn sie nicht-lesbaren Schriften begegnen, genauer zu betrachten und zu fragen: Was bleibt von der Schrift, wenn sie uns »mit gekappter oder zugehängter Bedeutung«[5], um eine Formulierung Adornos aufzugreifen, begegnet? In was für ein Verhältnis treten wir dann zur Schrift und inwiefern zeigt sich in diesem Verhältnis eine nicht-nur-menschliche Agentialität jenseits von Zeichenhaftigkeit?

2. Privatschrift

Die Begegnung mit unlesbarer Schrift ist eine »biographische Grunderfahrung aller alphabetisierten Schriftbenutzer«.[6] Diese steht notwendig noch vor jedem praktischen Umgang mit Schrift. Law Alsobrook schreibt: »Children, lacking the necessary tools for unlocking the meaning of letters (until taught to read), are confident (if not over-awed) that letters hold the key to [...] adult power.«[7] So ist es nicht ungewöhnlich, dass Kleinkinder noch vor ihrer Alphabetisierung die Geste des Schreibens mit Stift und Papier in Nachahmung der

---

2 Helmut Glück: Sekundäre Funktionen der Schrift. Schrift-Sprache, Schrift-Magie, Schrift-Zauber, Schrift-Kunst. In: Waltraud Wende (Hg.): *Über den Umgang mit der Schrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 100–116, hier: 102.

3 Ebd.

4 Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 43.

5 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, 122.

6 Polaschegg: Enigmatische Ästhetik, 181.

7 Law Alsobrook: The Title of This Paper Is [illegible]. On Asemic Writing and the Absence sence of Meaning. In: *IAFOR Journal of Arts & Humanities* 4.2 (2017), URL: https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-arts-and-humanities/volume-4-issue-2/article-1/ (29.12.2021, 22:41), 5–13, hier: 7.

Erwachsenen durch ein skriptural anmutendes ›Krickelkrakel‹ einüben. Ist das schon unlesbare Schrift? Gerade für die Handschrift sind, wie Sonja Neef betont, die Opposition und Wechselbeziehung der singulären *Spur* der Handbewegungen einerseits und der wiederholbaren *Abdrücke* andererseits konstitutiv.[8] ›Abdruck‹ bedeutet aber Aktualisierung eines Schemas, einer Regel, und diese transzendiert das Singuläre immer schon zugunsten einer Gepflogenheit: »Ist, was wir ›einer Regel folgen‹ nennen, etwas, was nur *ein* Mensch, nur *einmal* im Leben, tun könnte? [...] Es kann nicht ein einziges Mal nur ein Mensch einer Regel gefolgt sein.«[9] Regeln konstituieren also immer schon ein potenzielles Kollektiv. Im Sinne von Wittgensteins Privatsprachenargument lässt sich auch in Bezug auf Schriftlichkeit sagen: Was wir Schrift *im engeren Sinne* nennen, muss Regeln oder besser: einem System folgen, das prinzipiell von anderen erlernt werden kann. Eine Privatschrift, die nur den Schreibenden verständlich wäre – in Abgrenzung zu einer Geheimschrift, deren Regeln umso besser gehütet werden müssen –, ist eine Unmöglichkeit. In diesem Sinne handelt es sich weder bei kindlichen Schreibversuchen noch bei den in der Kunstgeschichte verbreiteten »Privatikonographien« von Künstler:innen, die zwar auf »die Konvention der lesbaren Zeichen [anspielen]«, aber »letztlich nicht dechiffrierbar [sind]« [10], streng genommen um Schrift.

3. Alltagserfahrungen mit unlesbarer Schrift

Begegnen wir hingegen »echten« unlesbaren Schriften im Alltag, so handelt es sich in der Regel entweder um Markierungen, die durch äußere Umstände ihrer Materialisation unlesbar geschrieben oder geworden sind (z.B. Nachlässigkeit, Verwitterung), sodass eine Zuordnung der korrumpierten *tokens* zu *types* nicht mehr zweifelsfrei möglich ist. Oder es handelt sich um solche Zeichen, die sich zwar mit relativer Sicherheit einem mehr oder weniger bekannten Schriftsystem zuordnen lassen, die zu lesen wir jedoch nicht fähig

---

8 Vgl. Sonja Neef: *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Kadmos 2008, 25.

9 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, 105.

10 Maria Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Diss. Aachen, Techn. Hochsch. Witterschlick / Bonn: Wehle 1991, 5.

sind. In beiden Fällen erlauben im Alltag erworbene »Wahrnehmungsschablonen«[11] meist eine Kontextualisierung der semantisch verschlossenen Schriftphänomene und unterbinden so übermäßige Irritation. Weder zweifeln wir daran, dass es sich tatsächlich um Schrift handelt, noch fallen wir in kindliches Erstaunen zurück. Wenn aber diese alltägliche Erfahrungsgrundlage fehlt, die ein vergebliches Suchen nach dem Sinn – man möchte sagen: gerade noch rechtzeitig – beendet, so vermag uns die unlesbare Schrift, wie Polaschegg schreibt, in eine »bemerkenswerte Unruhe«[12] zu versetzen. Wir nehmen Schriftgestalten wahr, »die zum Lesen herausfordern und sich zugleich gegenüber jeder Lesbarkeit verschließen«[13] – sogar ohne zu wissen, ob es überhaupt etwas zu lesen gibt. Im Grenzfall zeigt sich so das von Polaschegg konstatierte »alltagsweltlich unterstellte Sinnversprechen der Schrift«.[14] An diesem Sinnversprechen oder »Eigensinn« [15] der Schrift scheinen auch Inszenierungen von Schriftlichkeit im Bereich der bildenden Kunst zu parasitieren, bei denen eine verborgene »referentielle Dimension«[16] im sprachlichen Sinne fraglich ist. Insbesondere in der Malerei des 20. Jahrhunderts tauchen, so Maria Linsmann, vermehrt »schriftähnliche Zeichen und Strukturen […] als Fantasie- oder Bilderschriften, als einzelne Zeichen oder Zeichenreihungen, als Spur einer gestischen Schreibbewegung oder als Kritzelspur [auf].«[17]

4. Hieroglyphisches Schriftspiel bei Kandinsky

Das Gemälde *Zeichenreihen* (1931) (Abb. 1) von Wassily Kandinsky zeigt auf sandfarbenem, verwaschenem Grund eine Komposition mit verschiedenfarbigen geometrischen Einzelformen und zusammengesetzten Figuren. Diese

---

11 Waltraud Wende: Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache. In: Dies. (Hg.): *Über den Umgang mit der Schrift*, 302–335, hier: 319.

12 Polaschegg: Enigmatische Ästhetik, 181.

13 Ebd., 176.

14 Andrea Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen …«. Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmans »Der goldene Topf«. In: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink 2005, 279–304, hier: 302.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 3.

sind in vier horizontalen Reihen angeordnet, jeweils ober- und unterhalb von schwarzen Linien begrenzt. Während bereits die zeilenähnliche, diskrete Anordnung der Bildelemente – vom Titel einmal abgesehen[18] – einen Verdacht erregen könnte, scheinen es zunächst eher triviale Merkmale des Bildes zu sein, die in den ersten Momenten der Betrachtung als »Initialzündung« für den Schrift-Effekt fungieren. Insbesondere die Farbgebung der Komposition, das Zusammenspiel der Hintergrundfarbe mit den kontrastreichen roten, blauen und gelben Flächen weckt in Kombination mit der räumlichen Struktur und fehlenden Tiefe des Bildes Assoziationen zu ausgemalten Hieroglypheninschriften. Erst danach fallen die Wiederholungen und Variationen der Grundformen und Figuren innerhalb der ›Zeilen‹ auf und erwecken den Eindruck eines nach bestimmten Regeln gebildeten Schriftbildes, in dem sogar die Farbdimension als potenziell semantisiert erscheint. Dennoch bleibt eine Botschaft ungreifbar. Vielmehr präsentiert sich die Komposition, einen Begriff Waltraud Wendes aufgreifend, als ›Sehtext‹, der entgegen der Monosemantizität einer idealen Übereinstimmung von produktiv intendierter und rezeptiv verstandener Information ein polyvalentes, semantisch offenes Interpretationsfeld konstituiert.[19] Dabei bleiben die Versuche der Bedeutungserschließung substanziell an die Wahrnehmung des Bildes *als Schrift* gebunden. Diese wird durch die spezifische Anordnung der einzelnen Bildelemente konstruiert, wobei zwei verschiedene Vorgänge der Schriftwahrnehmung miteinander verkettet werden. Polaschegg schreibt:

> »Je weniger Einzelzeichen die beschriebenen Flächen füllen, desto stärker ist ihr hieroglyphischer Effekt, desto größer die Resistenz des Blicks gegen die Sogwirkung der Zeile und desto eher tendieren die Schriftgestalten dazu, als tatsächliche Figuren zu erscheinen – freilich ohne deshalb ihren skripturalen Charakter einzubüßen.«[20]

18 In diesem Beispiel wie auch in den folgenden scheint dem Titel, der oft einen Verweis auf Schrift- oder Zeichenhaftigkeit enthält, eine Suggestivkraft zuzukommen, die für die Rezeption nicht unbedeutend ist. Die Bestimmung dieses Verhältnisses wird im hier Folgenden vernachlässigt zugunsten jener immanenten Schrift-Effekte, die auch unabhängig von der diskursiven Kontextualisierung der Werke *als Schrift* Bestand haben und für die in diesem Sinne der Titel gerade nicht den entscheidenden Unterschied macht.

19 Vgl. Wende: Sehtexte, 323.

20 Polaschegg: Enigmatische Ästhetik, 196.

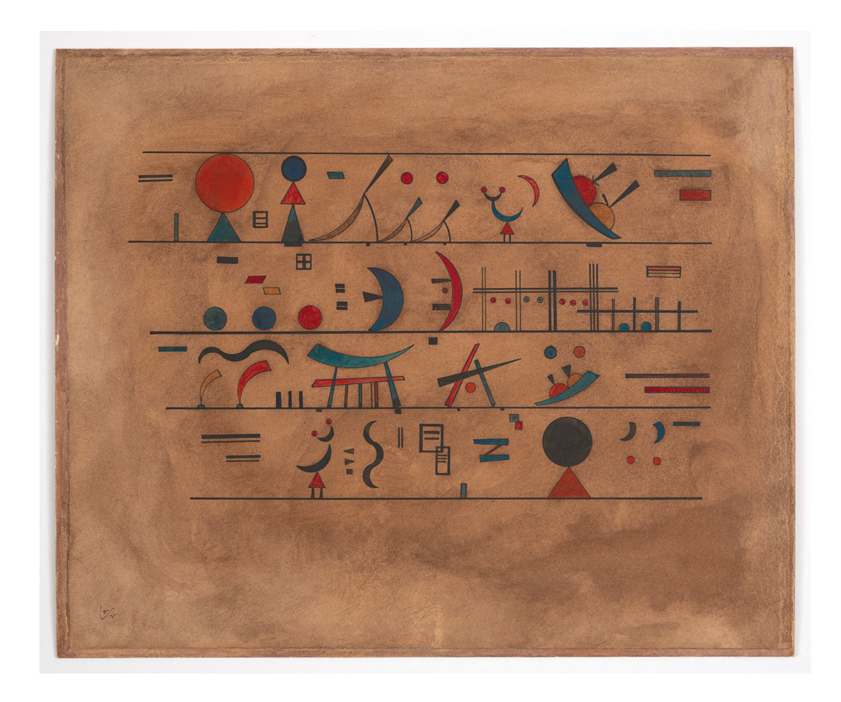


Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Zeichenreihen*. 1931. Feder und Pinsel in Schwarz, Tempera, auf braun getöntem Velin, aufgezogen auf braun getöntem Karton, gerahmt, Blatt: 40.4 x 49.4 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Geschenk Dr. h. c. Richard Doetsch- Benziger, Basel 1939 Inv. 1939.388.

Während dies in *Zeichenreihen* gewiss der Fall ist, die distinkten Figuren also den Blick der Betrachter:innen fesseln,[21] aktivieren zugleich die sichtbaren Begrenzungslinien, die die Komposition durchkreuzen, als eigenständige Bildelemente in der Betrachtung textuelle Sehgewohnheiten der topografischen Zeilenorientierung:

> »[Es] potenziert sich das Sinnversprechen der unlesbaren *Zeichen* zu dem eines gesamten *Textes* – eines Textes, der perzeptiv erzeugt wird im Prozess

21 Vgl. ebd., 182.

> eines klang- und referenzlosen Nachvollzugs der linearisierten Schriftgestalten von ihrem kenntlichen Anfang bis zum ebenso kenntlichen Ende.«[22]

Letzteres bestätigt auch Linsmann, wenn sie bemerkt, man habe »fast den Eindruck, dieses Bild Zeichen für Zeichen und Streifen für Streifen von links nach rechts und von oben nach unten lesen zu können.«[23] Die Verschränkung gegenläufiger Wahrnehmungseffekte bedingt in *Zeichenreihen*, dass der Blick bei der Betrachtung stetig zwischen den Einzelzeichen und dem Nachvollzug ihrer linearen Abfolge changiert. Die erzielte »Verdopplung« der Aufmerksamkeit ist entscheidend für die Lenkung der Rezeption, in der das Nacheinander geometrischer Einzelfiguren, die einer ikonischen Semantisierung durchaus aufgeschlossen sind, so den Charakter einer abstrakten Bildgeschichte anzunehmen vermag. Damit ist wiederum eine Verbindung zur Hieroglyphenschrift gezogen, die, wie Jan Assmann betont, ungeachtet ihres phonetischen Gehalts »jedes Schriftzeichen als Bild behandelt«.[24] Insbesondere Tempelinschriften zielen, so Assmann, gelegentlich auf einen ›bildkryptographischen‹ Effekt[25]: »Die Schriftzeichen sind so ausgewählt und gestaltet, daß sie wie Figuren eines Bildes aussehen. Erst der zweite Blick entdeckt, daß sich in ihnen eine Schreibung verbirgt.«[26] Vielleicht ließe sich über Kandinskys *Zeichenreihen* im übertragenen Sinne das Gegenteil sagen: Auf den ersten Blick zeigt das Gemälde eine geheimnisvolle ›Hieroglyphenschrift‹. Erst dem zweiten Blick erschließt sich das figurale Narrativ hinter den ›abstrakten Formen‹.[27] In diesem Sinne kann auch bei *Zeichenreihen* mit Assmann von einem »Schriftspiel«[28] gesprochen werden, in dem gerade die einzelnen Bildelemente als ›Mitspieler‹ – oder Aktanten – erscheinen, die

---

22 Ebd., 195.

23 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 29f.

24 Jan Assmann: Zur Ästhetik des Geheimnisses. Kryptographie als Kalligraphie im alten Ägypten. In: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle*, Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*. München: Wilhelm Fink 1997, 313–328, hier: 319.

25 Vgl. ebd., 318.

26 Ebd.

27 Den Begriff der ›abstrakten Form‹ entwickelt Kandinsky in seinem kunsttheoretischen Aufsatz *Über die Formfrage* (*Der Blaue Reiter*, 1912). Vgl. hierzu auch Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 26: »Ein lesbarer Buchstabe wird normalerweise immer als solcher wiedererkannt und gelesen werden; ein schriftähnliches Zeichen dagegen kann zwar an Buchstaben oder Schriftzeichen erinnern, kann aber nicht als solches gelesen werden. Es erscheint in der Tat als abstrakte Form.«

28 Assman: Zur Ästhetik des Geheimnisses, 318.

im Verhältnis zur Beobachtungsinstanz eine relative Eigenständigkeit und Aktivität entfalten, insofern sie in ihrer spezifischen Zusammenstellung für die vielschichtige Rezeption einen Unterschied machen. Wie Bruno Latour schreibt: »*any thing* that does modify a state of affairs by making a difference is an actor – or, if it has no figuration yet, an actant.«[29]

5. Unlesbare Schrift als Kryptogramm bei Klee

Eine stärkere Tendenz zur formalen Reduktion auf die bloße Linie und damit zur ›Entikonisierung‹ der Schriftfiguren zu Glyphen weisen Arbeiten Paul Klees aus der ersten Jahrhunderthälfte auf, wie z.B. *Zeichensammlung* (1924), *Pastorale* (1927), *Zeichen verdichten sich* (1932), *Pflanzen-Schriftbild* (1932) oder *Geheimschriftbild* (1934). Bemerkenswert ist darüber hinaus die frühe Arbeit *Inschrift* (Abb. 2) von 1918. Hier stehen in einem mehrreihigen Liniengeflecht schriftähnliche Elemente so dicht gedrängt beieinander, dass Grenzbestimmungen zwischen Einzelzeichen ebenso wie figürliche Assoziationen zunehmend scheitern. Insofern es sich dem Schriftbild nach nicht um ›fließende‹ Schriftspuren handelt, verschiebt sich die Wahrnehmung in Richtung einer flächigen Textur, wobei eine intendierte Leserichtung trotz der horizontalen Begrenzungslinien unklar bleibt. Arnold Gehlen wählt zur Beschreibung des Irritationseffekts von Klees Schriftspielen den Begriff des Kryptogramms und schreibt: »Das Kryptogramm […] verunsichert […] den Unterschied zwischen Sehen und Lesen, es läßt sozusagen den Lesesinn an und stellt ihn in Leerlauf«.[30] Die Rede vom ›Lesesinn im Leerlauf‹ scheint auf einen Aspekt zu verweisen, den auch Polaschegg, wie oben anklingt, für das Sinnversprechen unlesbarer Schrift als entscheidend erachtet: Die Schriftgestalten sind »nicht allein hermeneutisch, sondern auch akustisch opak«[31], da sie »die Aktualisierung von Lautbildern verhindern«.[32]

29 Latour: *Reassembling the Social*, 71.

30 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Eine Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei.* Bonn: Athenäum 1960, 212 zit. n. Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 44.

31 Polaschegg: Enigmatische Ästhetik, 179.

32 Ebd., 182.

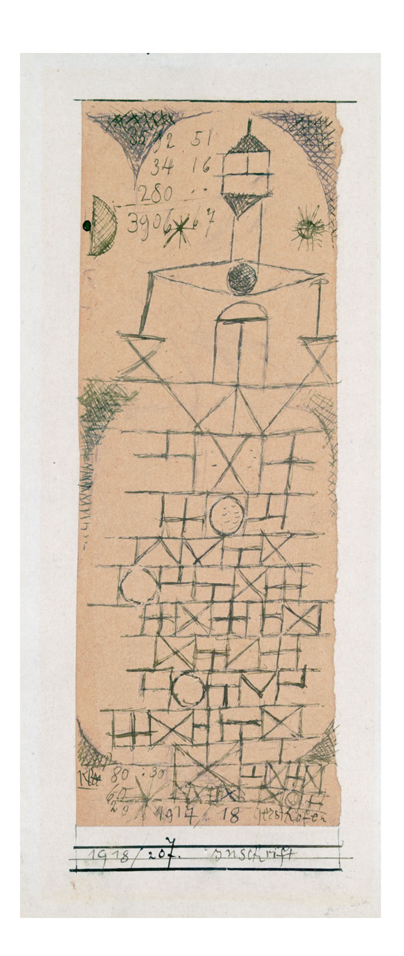


Abb. 2: Paul Klee, *Inschrift*, 1918, 207, Feder auf Papier auf Karton, 21 x 7,6/7,3 cm. Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee, Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv.

In *Inschrift* (Abb. 2) hingegen wird der »kryptografische« Effekt gerade dadurch potenziert, dass die Glyphen durchaus rudimentäre Buchstabenformen des lateinischen Alphabets wie »H«, »E«, »T«, »M«, »O«, »X« erkennen lassen, ohne dass diese jedoch einen sinnvollen Text ergäben. Während damit die

Unmöglichkeit, die Schrift »zum Klingen [zu] bringen«[33], prinzipiell aufgeweicht wird, konfrontiert das Werk die Betrachter:innen auf subtilere Weise mit seiner Unlesbarkeit, indem es sie zu Buchstabenassoziationen anregt, zu Entzifferungs- und Dechiffrierversuchen verführt. Während die Buchstaben *ihrer Form nach* zu erkennen sind, ist es, gerade weil sie sich zu keiner sinnvollen Botschaft zusammensetzen lassen, doch nicht möglich, zu sagen, dass sie *dort geschrieben stehen*. Das Bild setzt damit jeden Versuch einer Zuordnung von Schriftgestalten, bekannten Buchstaben und Lautformen einem unhintergehbaren Zweifel aus. Betrachter:innen sind gefangen in der Versuchung, immer neue ›Lesarten‹ durchzuspielen, nur um immer wieder auf die Unmöglichkeit einer endgültigen Lesung zurückgeworfen zu werden. Damit ist vor allem gezeigt, dass ›Unlesbarkeit‹ in einem fundamentalen Sinne weder eine Eigenschaft von Objekten noch ein Unvermögen von Subjekten als Beobachtungsinstanzen bezeichnet, sondern Ausdruck einer Relation ist, in der die Objekte, eben weil sie »beim Betrachter zunächst den Eindruck erwecken, in inhaltlich-literarischem Sinne lesbar zu sein«[34], sich mit »einer eigenen Beharrlichkeit, Widerspenstigkeit oder gar Aktivität geltend [machen].«[35] In diesem Sinne wird in Klees *Inschrift* rezeptiv »die Grenze zwischen Subjekt und Objekt unterlaufen«.[36] Die Linien des Bildes verwandeln sich in dem Moment in ›Schrift‹, in dem sie bei Rezipierenden jenen ›Buchstabensinn‹ aktivieren, dem sie sich gerade entziehen. Umgekehrt werden auch die Rezipierenden in diesem Moment von bloßen Bildbetrachter:innen zu Akteur:innen anderer Art nämlich zu Entzifferungs- und Entschlüsselungsinstanzen transformiert. Mit gewissen Einschränkungen besteht hier eine Parallele zu dem von Michel Serres entwickelten Begriff des Quasi-Objektes. Gustav Roßler schreibt: »Das Quasi-Objekt markiert oder bezeichnet ein Subjekt im Moment, in dem dieses mit ihm befasst ist; es weist ihm eine Rolle zu.«[37]

---

33 Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen …«, 281.

34 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 133.

35 Gustav Roßler: Kleine Galerie neuer Dingbegriffe. Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge. In: Georg Kneer / Markus Schroer / Erhard Schüttpelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, 76–107, hier: 76.

36 Ebd., 87.

37 Ebd., 83.

6. Spuren automatisierter Schreibgesten bei Michaux

Eine noch stärkere Konzentration auf die Performanz der Schrift als Spur einer Geste begegnet uns in den Arbeiten von Henri Michaux. Anders als die kryptografischen Schriftspiele Klees entziehen sich Michaux' spontane Zeichnungen nahezu vollständig einer Wiedererkennung bekannter Zeichenformen und verweigern sich einer Semantisierung auf diesem Weg konsequent. Tatsächlich erwecken frühe grafische Arbeiten Michaux' wie *Narration* (1927) (Abb. 3) oder *Alphabet* (1927) mit ihren wuchernden Linien nur bedingt den Eindruck, dass es sich um Schrift handelt.[38] Und doch gilt etwa *Narration*, wie Peter Schwenger betont, als früher Klassiker der modernen Kunstform des *Asemic Writing*.[39] Der Schrift-Effekt setzt gewissermaßen zeitverzögert ein, insofern es abermals die zeilenartige Anordnung der Grafismen ist, welche den Eindruck von Linearität erzeugt. Diese Linearität ist aber keine suggerierte textuelle, sondern die Spur eines Armes, welcher die planlose Hand mit dem Schreibgerät in planvoller Bahn über das Papier bewegt. Die Entstehung einer ›Schriftzeile‹ in der Wahrnehmung ist davon abhängig, wie lang der Arm die Hand an einer Stelle ›wuchern‹ lässt und mit welcher Geschwindigkeit und welchem Rhythmus er sie über das Papier treibt. Während das Sinnversprechen der ›Schrift‹ bei Michaux nahe daran ist, enttäuscht zu werden, findet in der Rezeption seiner Bilder eine (Re-)Dynamisierung der erstarrten Formen statt. »Expressing neither thoughts nor the letters that claim to convey them, these forms were meant to convey a certain interior *tempo*.«[40] Die Betrachter:innen werden gerade wegen der Unterdrückung jeglichen Sinnversprechens in ihren ›Leseversuchen‹ dazu motiviert, als ›Agenten der Spur‹ zu operieren, den Linien zu folgen und die ihnen zugrunde liegenden Bewegungen zu aktualisieren. Im Sinne der Indexikalität einer handschriftlichen Spur[41] vergegenwärtigen Michaux' Grafismen so *im Verbund* mit den Betrachter:innen als Rückübersetzer:innen das materiale Dispositiv menschlicher und nicht-menschlicher Dinge, das ihrer Entstehung zugrunde liegt: Am Papier hängen Feder und Tuschefass, hängen Hand und Arm als Teile des menschlichen Dings ›Michaux‹.

---

38 Vgl. Peter Schwenger: *Asemic. The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2019, 20.

39 Vgl. ebd.

40 Ebd., 24.

41 Vgl. etwa Neef: *Abdruck und Spur*, 42f.

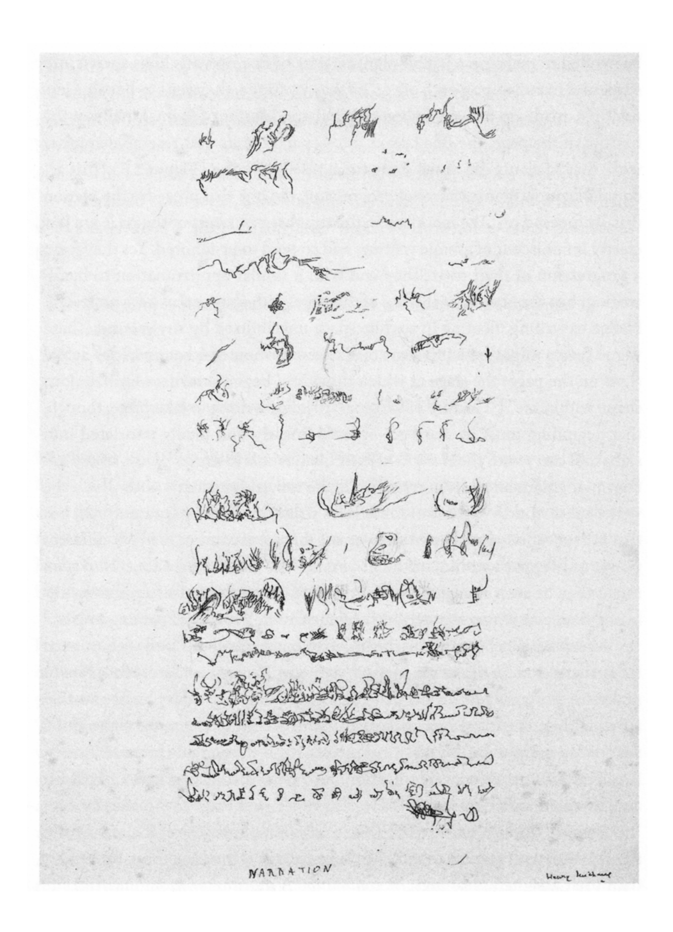


Abb. 3: Henri Michaux, *Narration*, 1927, Tusche auf Papier, Copyright Estate of Henri Michaux / SODRAC. Private collection. Quelle: Peter Schwenger: Asemic. The Art of Writing. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2019, S. 22, Fig. 2.1.

In dieser »*Operationskette*«[42], die die Bewegungen ihrer Glieder in Spuren auf dem Papier übersetzt, erscheint jedes Einzelglied in dem Maß, in dem es die grafische Spur determiniert als Aktant. Während sich die Bewegungsbahnen auch in den hermetischen Raum des Psychischen verlängern lassen, kann doch kaum mehr die Rede davon sein, dass es Michaux selbst ist, der hier ›schreibt‹. Nach Linsmann erprobt Michaux »Ausdruck und Dynamik des Zeichens«, um »die Regungen des Unterbewussten seismografisch auf das Papier zu bringen.«[43] Das Zusammenspiel der einzelnen Aktanten im Aufzeichnungsprozess soll mittels Beschleunigung möglichst automatisiert werden, »um die Bewusstseinskontrolle auszuschließen«.[44] Wie Sabine Mainberger darlegt, zielt Michaux damit auf eine Dekontextualisierung der routinierten Praktiken des Schreibens und Lesens als Körpertechniken (im Sinne Marcel Mauss'), denen über das Verhältnis »von Körper, Spuren erzeugendem Instrument und Spuren aufnehmender Fläche« ebenso wie über die »körperlichen Aspekte« des Lesens »eine Geschichte unseres (sozialisierten) Körpers«[45] eingeschrieben ist. Der Fluchtpunkt der soziokulturellen Verwobenheit des Körpers durch seine materiellen Praktiken ist in Mainbergers Verständnis die Geste, in der sich das Kollektive im Einzelnen verkörpert, zugleich aber auch die Möglichkeit einer Abweichung, von »Handlungsspielräume[n] oder, technischer und zurückhaltender ausgedrückt, […] von *agency* […] inmitten sozio-kultureller Konditionierung«[46] gegeben ist. Interessanterweise scheint Michaux' Versuch, »das ein für alle Mal gelernte Schreibenkönnen wieder [zu] *ver*lernen«[47], gerade darin zu bestehen, der eigenen Intentionalität und damit der eigenen (verdächtig gewordenen) Handlungsmacht zugunsten der automatisierten Operationen und Interaktionen eines ›Schreib-Akteurs-Netzwerks‹ auszuweichen.

---

42 Erhard Schüttpelz: Der Punkt des Archimedes. Einige Schwierigkeiten des Denkens in Operationsketten. In: Kneer / Schroer / Schüttpelz (Hg.): *Bruno Latours Kollektive*, 234–260, hier: 237.

43 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 95.

44 Ebd., 96.

45 Sabine Mainberger: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin / Boston: de Gruyter 2020, 66f.

46 Ebd., 67. Vgl. auch ebd., 31f.

47 Ebd., 68.

7. Wechselwirkungen materiell unlesbarer Schrift bei Twombly

Auch das Œuvre von Cy Twombly ist durch eine enge Beziehung zum Schriftlichen gekennzeichnet.[48] In Hinblick auf den Status unlesbarer Schrift ist zunächst auffällig, dass in seinem Werk gerade »konventionelle Zeichen«[49] eine prominente Rolle spielen – so z.B. in *Virgil* (1973).[50] Nach Linsmann lässt sich bezüglich Twomblys Schriftumgang eine Dreiteilung in lesbare Buchstaben und Ziffern einerseits, »›zeichenähnliche‹ Bildelemente« sowie »Nicht-Zeichen«[51] (z.B. Verschmutzungsspuren) andererseits vornehmen. Während die ›zeichenähnlichen‹ Schriftgestalten, so Linsmann, bei Twombly mit Abstand am stärksten vertreten sind, besteht meist eine Übergängigkeit zu konventionellen Schriftzeichen, sodass eine eindeutige Zuordnung oft nicht möglich ist.[52] Dies ist etwa der Fall in der Arbeit *Olympia* (1953) (Abb.4). Das Sinnversprechen entspringt hier vor allem der gleichzeitigen Darbietung des gut erkennbaren Wortes »OLYMPIA« mit anderen Markierungen, die sich teils durchkreuzen und überlagern und so alles andere als (eindeutig) entzifferbar erscheinen. Das Unlesbare wird in der Betrachtung durch das Lesbare affiziert, mit einer potenziellen Semantizität aufgeladen und evoziert so das Versprechen eines sinnhaft-kohärenten Textes. »Hierzu paßt«, wie Martina Dobbe bemerkt, »daß Werner Spies in *Olympia* nicht nur ›Olympia, ›Morte‹ und ›Roma‹, sondern ›Fuck Olympia‹ gelesen hat.«[53]

---

48 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 59f.; vgl. Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 129.

49 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 131.

50 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 43.

51 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 131.

52 Vgl. ebd.

53 Martina Dobbe: Buchstäblich Bild. Zur Schriftlichkeit des Bildes jenseits der Schrift: Cy Twombly. In: Wende (Hg.): *Über den Umgang mit der Schrift*, 276–301, hier: 284.



Abb.4: Cy Twombly, *Olympia*, 1957, Hausfarbe auf Ölbasis, Graphit, Wachsmalkreide auf Leinwand, 200 x 264.5 cm. © Cy Twombly Foundation. Courtesy Gagosian.

Umgekehrt scheint aber auch das Unlesbare auf das, was zunächst lesbar erscheint, abzufärben: »Even when his markings produce a recognizable word, one is aware that legibility is tenuous, provisonal and liable at any moment to dissolve into illegibility«.[54] Offenbar stehen hier konventionelle Schriftzeichen und zeichenähnliche Strukturen als im Bild tentativ unterscheidbare Entitäten in einer spezifischen, die Rezeption bestimmenden Relation, aus der heraus sich ihre wechselseitige (De-)Konstruktion *als Schrift* ergibt, sodass die »Textspuren«, mit Wende gesprochen, »zwischen lesbar und nicht-mehr-lesbar oszillieren«.[55] Während damit zum einen deutlich wird, dass die rezipierenden menschlichen Akteure als Handlungsträger beim Lesen/Sehen von den materialen Konfigurationen der ›Schrift‹ geleitet werden,

54 Schwenger: *Asemic*, 45.

55 Wende: Sehtexte, 315.

zeigt sich zum anderen, dass sich diese nicht-menschlichen Entitäten, indem sie wahrgenommen werden, gegenseitig transformieren und sich ihnen somit nicht im Einzelnen, sondern nur in ihrem spezifischen Zusammenspiel untereinander und mit der Rezeptionsinstanz »agentic capacity«[56] oder »Handlungspotenzial«[57] zusprechen lässt. Entsprechend betont Erhard Schüttpelz: »Die ›agency‹ liegt im operativen Ablauf […] und die involvierten Entitäten spielen ihre Rolle in diesem Ablauf und werden diesem Ablauf angepasst«.[58] Dabei schließen die in der Rezeption wirksamen Abläufe nahtlos an jene im Bild abwesenden Operationsketten der Produktion an. Denn entscheidend für die Wahrnehmung der unlesbaren Spuren als potenziell lesbare Schrift scheint neben ihrer Kollision mit lesbaren Buchstaben der für Twombly charakteristische eruptive Gestus zu sein, mit dem sie hervorgebracht sind. Dieser signalisiert ein hohes Tempo der Inskriptionen, bricht teilweise abrupt ab, um erneut anzusetzen oder das Hervorgebrachte durchzustreichen, zu ›überschreiben‹ und trägt in diesem Sinne performative Züge eines Schreibaktes, der zwar nachlässig und unentschieden, aber dennoch nicht ziellos voranschreitet und in diesem Sinne die Zuschreibung agentieller Intentionalität in der Rezeption erst ermöglicht. Ähnlich wie bei Michaux entspringt also der Schrift-Effekt des Bildes der Dynamik der grafischen Geste, sodass Dobbe von einer »Bild-Welt im Schreib-Fluß«[59] spricht, welche die Rezeption in das Spannungsfeld von Lesen und Sehen stellt und implizite Wahrnehmungsstrukturen sichtbar werden lässt.[60] Dieses für Schrift konstitutive Spannungsverhältnis wird in anderen Arbeiten wie z.B. *Panorama* (1955) auch dadurch betont, dass Twombly der »referenzielle[n] […] Funktionalisierung von Schrift – materialiter – Widerstände entgegen[setzt]«[61], indem er die unlesbaren Schriftgestalten und damit den »Gegensatz von Linie und […] Grund – die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen, Zeichnen und Schrift«[62] selbst verwischt. Stärker als die zuvor vorgestellten Beispiele scheinen die

56 Diana Coole: Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences. In: *Millennium. Journal of International Studies* 41.3 (2013), 451–469, hier: 457. DOI: https://doi.org/10.1177/ 0305829813481006 (29.12.2021, 23:54)

57 Schüttpelz: Der Punkt des Archimedes, 242.

58 Ebd., 243.

59 Dobbe: Buchstäblich Bild, 281.

60 Vgl. ebd.

61 Ebd., 296.

62 Ebd., 290.

Werke Twomblys also die oben angeführte Alltagserfahrung der Begegnung mit materiell unlesbar geschriebener oder gewordener Schrift wie »Graffiti, [...] öffentliche[n] Wandkritzeleien oder [...] teilweise ausgelöschte[n] Schrift- und Zeichenspuren auf Schultafeln«[63] zu adressieren und hieraus ihr Sinnversprechen zu beziehen. Insofern Twomblys Arbeiten damit gerade jenen für die »rekursiven Operationsketten«[64] des Zeichnens und Schreibens fundamentalen »Prozess der Artikulation« [65] aushebeln, »der Signal und Rauschen, Botschaft und Medium, Form und Materie, Kommunikation und Kakographie, Figur und Grund unterscheidet«[66], ließe sich auch sagen, dass sogenannte ›operative Ontologien‹ im Sinne Bernhard Siegerts als den Kulturtechniken eingeschriebene abstrakte Entitäten in der Rezeption eine (negative) Rolle spielen.

8. *Asemic Writing* zwischen Handschrift und Typografie

Die hiesige Sammlung von Beispielen der Wahrnehmung und des Gebrauchs unlesbarer ›Schrift‹ in der bildenden Kunst ist notwendig kursorisch und unvollständig. Sie wäre aber überdies antiquiert ohne eine Auseinandersetzung mit der Richtung des sogenannten *Asemic Writing*. Während das Phänomen unlesbarer (Pseudo-)Schriften, wie gezeigt wurde, in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht neu ist, wurde die Bezeichnung *asemic* (rückwirkend) erst in den späten 1990er Jahren von den *visual poets* Tim Gaze und Jim Leftwich geprägt.[67] Die Minimaldefinition von Schwenger lautet: »asemic writing is writing that does not attempt to communicate any message other than its own nature as writing [...] replacing the expected message with an unexpected focus on the material configurations of the markings on the page.«[68] Es handelt sich also um ein Programm, welches noch stärker als die bereits vorgestellten Ansätze die Reflexion von Schriftlichkeit zum exklusiven Gegenstand der künst-

---

63 Linsmann: *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen*, 130 mit Bezug auf Assoziationen Roland Barthes'.

64 Bernhard Siegert: Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die *operativen Ontologien* der Kulturtechnik. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 8.2 (2017), 95–114, hier: 99.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Vgl. Schwenger: *Asemic*, 1f.

68 Ebd., 1f.

lerischen Auseinandersetzung erhebt. Als eine sich gegenwärtig besonders über das Internet verbreitende Kunstform wurzelt *Asemic Writing*, so Schwenger, maßgeblich in der Krise der Handschrift am Ende des 20. Jahrhunderts und bedient sich eben darum vorzugsweise dieses Mediums.[69] »Distanced by disuse, handwriting becomes strange; it offers itself as a new subject of exploration, precisely because it has rather suddenly become old.«[70] Handschrift erscheint als ein intuitiver Erstzugang zur Produktion asemischer ›Schrift‹, insofern die im Zuge der Schriftsozialisation erlernten und verinnerlichten Bewegungsmuster des Handschreibens auch die Hervorbringung schriftähnlicher Spuren ermöglichen, welche vertraute Buchstabenformen gerade vermeiden. Ausgehend hiervon interessiert sich der britische Grafikdesigner und *asemic artist* Christopher Skinner für die Transformationen, denen solche grafischen Zeichen unterworfen werden, wenn sie von der Handschrift in ein typografisches Medium transponiert werden. Im Gespräch mit Schwenger äußert er: »Chirographic and typographic developments […] are related but separate. […] I am interested in the juxtaposition of the two and how each can work together and ›play off‹ each other«.[71] Für sein Buch *Four Fools* (2011) fertigte er auf der Grundlage seiner »automatic, handwritten script, developed over years of filling up pages in dull meetings«[72], einen digitalen Typensatz an. Er schreibt weiter: »I decided to take it a step further and *see if there was any natural structures forming in my sketches*, and to work it up into some format that could be converted into type. (Herv. JP)«[73] Bei diesen ›natürlichen Strukturen‹ handelt es sich um repetitive Muster, welche sich der Schriftspur ›einschreiben‹, während sie sich zugleich der Intentionalität des Schreibers entziehen. Die Examinierung der ›Handschrift‹ für eine Konvertierung ›into type‹ lässt – entgegen Polascheggs Rede vom »Eigensinn«[74] – geradezu ein ›Eigenleben‹ der Schrift sichtbar werden, welches sich aus der individuellen,

69 Vgl. ebd., 3–6, 10.

70 Ebd., 10.

71 Christopher Skinner zit. n. Schwenger: *Asemic*, 129.

72 Christopher Skinner: New Asemic Script #1. In: *Lestaret. Graphic design and other things by Christopher Skinner*, Blog-Eintrag vom 23.04.2013, URL: https://lestaret.wordpress.com/2013/04/23/new-asemic-script-1/ (29.12.2021, 23:56).

73 Christopher Skinner: An Asemic Font? In: *Lestaret. Graphic design and other things by Christopher Skinner*, Blog-Eintrag vom 19.7.2010, URL: https://lestaret.wordpress.com/2010/07/19/an-asemic-font (29.12.2021, 23:57). Siehe hier insbesondere die Abbildungen.

74 Polaschegg: »diese geistig technischen Bemühungen …«, 281f., 302.

aber unbewussten Dynamik habitueller Schreibgesten speist. Es zeigt sich: Auch die ›Handschrift‹, die ohne jede intendierte Referenz auf einen skriptografischen Code hervorgebracht wird, ist niemals rein singulär, sondern wiederholt sich notwendig in den individuell verinnerlichten Bahnen soziokulturell tradierter Schreibhandlungsschemata. Ohne gezielt einer Regel zu folgen, wird sie stets eine Regelmäßigkeit aufweisen. Ganz im Sinne Mainbergers bleibt der Geste das Kollektiv eingeschrieben und erweist sich so als latente Handlungsdeterminante – als agentielle Kraft. Indem Skinner die wiederkehrenden skriptografischen »*Bewegungsfiguren*«[75] am Computer in formalisierte Glyphen überführt, also als Vorkommnisse eines noch nicht existierenden Zeichensatzes typisiert, leistet er etwas Bemerkenswertes: Er expliziert die impliziten Strukturen seiner automatischen ›Handschrift‹ und überführt die grafischen Ausdrucksformen, die das Medium unter seiner Hand entfaltet, in ein anderes Medium. In Anlehnung an Latour lässt sich sagen, dass hier auf experimentellem Weg die unsichtbare Spur des Mediums als einem Mediator zwischen dem Kollektiven und Einzelnen durch ein anderes sichtbar gemacht wird:

> »To be accounted for, objects have to enter into accounts. If no trace is produced, they […] remain silent […], literally, unaccountable. […] This is why specific tricks have to be invented to *make them talk*, […] to produce *scripts* of what they are making others – humans or non-humans – do.«[76]

Zugleich erschafft Skinner mit diesem ›Trick‹ etwas, das trotz der semantischen Unbestimmtheit respektive Unlesbarkeit die Bezeichnung ›Schrift‹ nicht nur im übertragenen, sondern auch im engeren Sinne verdient, insofern das fixierte Glypheninventar nicht nur prinzipiell von anderen Personen erlernt und handschriftlich aktualisiert werden kann, sondern darüber hinaus als ein nur vorläufig inhaltsleerer Code durch Einführung von Kombinationsregeln prinzipiell semantisierbar ist.

9. Schluss

Aber die Unterscheidung zwischen ›echter‹ und ›Pseudo‹-Schrift scheint da, wo Referenzialität und Konventionalität verschwimmen oder ganz verschwin-

75 Ebd., 280.

76 Latour: *Reassembling the Social*, 79.

den, wo sich die ›Schrift‹ ihrer Lesbarkeit entzieht, nicht mehr die entscheidende zu sein. Dem alltagsweltlich unterstellten Sinnversprechen der ›Schrift‹ geht ihre Wahrnehmung *als Schrift* – die es durchaus ›nicht besser weiß‹ – immer schon voraus. Diesbezüglich machen die vorgestellten Beispiele deutlich, dass gerade in Grenzbereichen des Schriftlichen nicht-menschliche Entitäten als Aktanten auftreten können, insofern sie in spezifischen Zusammenstellungen und Operationsketten für die Wahrnehmung und den Gebrauch *als Schrift* einen Unterschied machen. Dabei wird in dem Maß der Eindruck von Schriftlichkeit erzeugt, in dem die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten Schemata und Praktiken des kollektiven Schriftumgangs adressieren, womit auch das im Alltag meist vom Lesen verdeckte ›Schriftsehen‹ in seinen soziokulturellen Implikationen potenziell sichtbar wird.

Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten

Jodok Trösch

Die Schriftlichkeit literarischer Texte bleibt in aller Regel unauffällig. Die Tatsache, dass sich literarische Texte der Schrift als Medium bedienen, erscheint als so selbstverständlich und trivial, dass die basale Dimension der Schrift zumeist ganz hinter dem Inhalt und den sprachlichen Eigenheiten zurücktritt. Wollen literarische Texte die Schriftlichkeit als materiale Bedingung ihres Bestehens thematisieren, müssen sie sich daher gezielt bestimmter Verfahren bedienen, um diese Ebene in den Vordergrund zu holen. Die Analyse eines solchen Kunstgriffs steht im Zentrum dieser Untersuchung: Schriftlichkeit wird in literarischen Texten dann thematisch, wenn ein fiktives Schriftstück in einer Herausgeberfiktion als gefundenes Objekt präsentiert wird. Dies gilt besonders dann, wenn der materiale Zustand dieses Schriftstücks seine Entzifferung zu einer Herausforderung macht: Herausgeberfiktionen sind mehr als nur eine narrative Technik, um durch eine authentische Rahmung ein komplexes Spiel um die Fiktionalität eines literarischen Textes zu inszenieren: Sie bieten auch die Möglichkeit, die Materialität eines fiktiven Dokuments und die Prozesse des Entzifferns, Deutens und Wiedergebens des Schriftstücks zu thematisieren. Dies kann in einer sogenannten Editionsszene geschehen, in der diese Prozesse geschildert und reflektiert werden. An Überlegungen zum Konzept der Editionsszene anschließend, untersucht dieser Aufsatz die Produkte fiktiver Editionsbemühungen: Im Zentrum steht die drucktechnische Wiedergabe von erfundenen Manuskripten in literarischen Texten, insofern diese die Materialität des Überlieferungsträgers und die Spuren der hermeneutischen Auseinandersetzung mit der Schrift simuliert. Gerade der fiktive ›Abdruck‹ von schadhaften und unleserlichen Dokumenten wirft die Frage nach der angemessenen medialen Wiedergabe dieser

Charakteristiken des Dokuments im Druck auf. In ihrer Destruktion entwickelt Schrift eine Eigengesetzlichkeit, insofern sie kreative Prozesse der Deutung und Entzifferung hervorruft, die nicht dem regulären Leseprozess entsprechen, sondern auf den zufälligen Gestalten der kaum zu entziffernden, entstellten Zeichenkörper basieren. All dies ermöglicht es, dieses Vorgehen in literarischen Texten dazu einzusetzen, die Materialität der Schrift einer Reflexion zu unterziehen.

Als Gegenstand für die anschließende Analyse dieser Konstellation dienen drei paradigmatische Fälle, die unter unterschiedlichen mediengeschichtlichen Vorzeichen allesamt die Konstitution fiktiver Dokumente in ihrer schriftlichen Materialität vollziehen: Dazu gehören in François Rabelais' und Johann Fischarts Versionen des *Gargantua* (1534/1575) der Abdruck der sogenannten ›Fanfreluches antidotées‹, eines alten, von Ungeziefer zernagten Manuskripts, dessen Schriftbild durch allerhand typographische Tricks simuliert wird; die vom Setzer und Drucker entzifferten Tintenkleckse und Kritzeleien des Katers Murr in E.T.A. Hoffmans *Lebens-Ansichten* (1820) sowie das mit unzähligen handschriftlichen Notizen verschandelte fiktive Bibliotheksbuch, das den Leser:innen im experimentellen Roman *S.* von J.J. Abrams und Doug Dorst (2013) als drucktechnisches Artefakt präsentiert wird.

1. Die Editionsszene und die Materialität entstellter Schrift

Im Kontext der Frage nach der selbstreflexiven Thematisierung von Schriftlichkeit in literarischen Texten liegt es zunächst nahe, über das ›Schreiben‹ und seine konkreten Umstände (das Schreibwerkzeug, die Unterlage, die Schreibsituation) nachzudenken und nach den Konsequenzen zu fragen, die deren Eigengesetzlichkeiten für das Geschriebene haben. In literarischen Texten, die die Bedingungen ihres Entstehens verhandeln, geht die Reflexion auf die Bedingungen des Schreibens als »Thematisierungen von Schreibprozessen im Prozess des Schreibens«[1] direkt in den Text ein: ›Schreiben‹ und

1 Sandro Zanetti: Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur. In: Uwe Wirth (Hg.): *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*. Berlin: Kadmos 2009, 75–88, hier: 77.

die ›Schreibszene‹ wurden in diesem Zusammenhang, unter anderem von Rüdiger Campe, zu wichtigen literaturtheoretischen Konzepten entwickelt.[2]

Allerdings verschieben ›Schreibszenen‹ den Fokus auf die materialen Entstehungsbedingungen literarischer Schriftlichkeit, während die konkrete Schriftlichkeit eines bereits geschriebenen Textes außen vor bleibt. Unter welchen Umständen wird diese basale Dimension in literarischen Texten thematisiert – oder gar reflektiert?

Auch die literarische Darstellung der *Lektüre* von Texten – man könnte hier analog von ›Leseszenen‹ sprechen[3] – führt zumeist an der Frage der Schriftlichkeit vorbei, da sich auch hier anderes in den Vordergrund drängt: die Schilderung des subjektiven Lektüreerlebnisses selbst, der Inhalt des gelesenen Textes und sein Sinn, die sich daran anschließenden Assoziationen, etc. Das Lesen im herkömmlichen Sinn, das die Signifikanten sogleich in Bedeutung übersetzt, vernachlässigt in seinem logozentrischen Zugriff auf das Geschriebene die grundlegende materiale Dimension der Schriftlichkeit – und zwar ganz gleich, ob es sich dabei um klassische Hermeneutik, Rezeptionsästhetik oder um identifikatorisches Lesen handelt. Denn in der Regel ist die *Schriftlichkeit* eines Textes bei der Lektüre unauffällig. Das heißt: Die Tatsache, dass ein Text geschrieben ist, ist so selbstverständlich, dass die Frage, wie sich seine Schriftlichkeit darstellt – die Frage nach der Materialität des Schriftträgers, der Form der Schriftzeichen, etc. –, bei der habitualisierten Beschäftigung mit dem Text gar nicht erst zu Bewusstsein kommt. Hierzu trägt auch jede Form der Normalisierung und Standardisierung von Orthographie, Lexik, Grammatik und Typographie bei.[4] Die Ideale der Ver-

---

2 Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: K. Ludwig Pfeiffer / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 759–772. Vgl. insbesondere Martin Stingelin (Hg.): *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Wilhelm Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1) und weitere Titel in der Buchreihe *Zur Genealogie des Schreibens*; sowie die Anthologie grundlegender Forschungstexte von Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.

3 Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte: Leseszenen (in) der Literatur. Einführung. In: Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Heidelberg: Winter 2020, 13–30 entwickeln den Begriff der Leseszene in ausdrücklichem Rückgriff auf den Begriff der Schreibszene von Campe.

4 Zur Lesbarkeit von (gedruckter) Literatur in typographischer Hinsicht vgl. Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020.

ständlichkeit und der Lesbarkeit[5] zielen darauf ab, die Schrift als Medium eines Textes möglichst unsichtbar zu machen, sodass Leser:innen ihre volle Aufmerksamkeit auf den Sinn lenken können. In semiologischer Perspektive herrscht mit Blick auf die beiden Seiten des Zeichens – Signifikant und Signifikat – ein Gesetz von Anwesenheit und Abwesenheit: In dem Moment, in dem der Signifikant in das Signifikat übersetzt wurde, wird das sprachliche Zeichen unsichtbar.[6] Obschon also die Schrift in einem literarischen Text als ›Medium‹ immer schon da ist, zieht sie die Aufmerksamkeit erst dann auf sich, wenn sie sich nicht (mehr) flüssig in Sinn übersetzen lässt.[7] Solche ›Störquellen‹, die die Aufmerksamkeit an den Zeichenkörpern haften lassen, können minimal sein, wie die Wahl einer ungewohnten Schrifttype oder eine leichte Abweichung von der orthographischen Norm. Doch erst wenn die Lektüre so massiv gestört ist, dass das ›Verstehen‹ verzögert und partiell aussetzt, wenn ein Text also aufgrund seiner Entstellung immer stärker zur Unlesbarkeit tendiert, dann treten die Materialität des Textes und mit ihr seine basale Schriftlichkeit ins Zentrum.[8]

Der Zugriff auf die materiale Schriftlichkeit eines Textes verlangt also seine Behandlung als materiales Artefakt, die sich zunächst ganz auf den Zeichenträger hin ausrichtet und sich um den ›Sinn‹ des Geschriebenen höchstens mittelbar kümmert. Unter den kulturellen Textpraktiken ist es vor allem das Edieren – verstanden als das Zugänglich- und Lesbarmachen eines Textes

---

5 Zur ›Lesbarkeit‹ von Schrift im Sinne einfacher Verständlichkeit von (literarischen) Texten, vgl. Benjamin Schaper: *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2017.

6 Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin: Suhrkamp 2015, 20 argumentiert mit Bezug auf Umberto Ecos semiotische Theorie: »Zur Logik des Zeichens gehört also obendrein, dass sie ein gegenseitiges Ausschlussverhältnis von Anwesendem und Abwesenden herstellt. Damit ein Zeichen in seiner Bedeutung wahrgenommen werden kann, muss es zugleich materiell verschwinden.«

7 Vgl. das Argument von Aleida Assmann in: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 327–351.

8 Assmann: *Dickicht der Zeichen*, 24f. führt als Beispiel künstlerischer Verfahren zur »Steigerung der Sichtbarkeit des ästhetischen Zeichens« insbesondere auch Techniken an, die die konkrete Materialität der Zeichenkörper betonen: »Beispiele dafür sind die virtuose Kalligraphie der Chinesen, die illuminierten Codices klösterlicher Skriptorien und die Arabesken der Romantik […]. Durch Farben und Formen, Ornament und Illustration […] wird der Blick verlängert. Dem eiligen Drang zum abstrahierten Inhalt tritt die Verdichtung und Materialisierung des Textes als ein Veto entgegen.«

für ein größeres Publikum –, das eine solche Einstellung auf den schriftlichen Text selbst zeigt, ganz konkret: die Verfahren des Entzifferns und Transkribierens von Manuskripten.

Die literarische Darstellung der Auseinandersetzung mit der schriftlichen Grundlage von – zumeist fiktiven – Manuskripten und Drucken kann man, um den wiederum analog gebildeten Begriff von Uwe Wirth aufzugreifen, als ›Editionsszene‹ bezeichnen.[9] Wirth charakterisiert »Editions-Szenen« als die »inszenierende Darstellung aller editorialen Operationen, die mit dem Sammeln und Auffinden von Schriftstücken« und ihrem »Arrangement […] zu tun haben« sowie die Schilderung des »Akts der Publikation selbst« im Rahmen einer Herausgeberfiktion. Die Tätigkeit verweise dabei auf die »grundlegenden Editionsmaximen, denen der Herausgeber folgt« und diene dadurch gerade in literarischen Kontexten zu einer »Selbstreflexion des Schreibens«,[10] die mit der Inszenierung einer ersten Lektüre verknüpft werde. Zugleich aber handle es sich um einen »Performance-Akt der Textwerdung«,[11] insofern erst durch die in der Editionsszene geschilderte Transformation das »Geschriebene« des Manuskripts zum literarischen »Werk« wird.[12] Solche Editionsszenen können in die erzählte Welt selbst integriert sein, wenn im Erzählverlauf ein – womöglich altes – Dokument entdeckt, entziffert und als Binnenerzählung abgedruckt wird; ihren primären Bestimmungsort im Erzählgefüge haben Editionsszenen jedoch als Teil einer rahmenden Herausgeberfiktion.

Wird der durch eine Herausgeberfiktion gerahmte Haupttext als gefundenes Dokument ausgegeben, so bietet dieser literarische Kunstgriff die Möglichkeit, dass die Herausgeberfigur erläutern kann, wie sie auf diesen Text

---

9 Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München: Wilhelm Fink 2008, 109. Vgl. auch Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls ›Leben Fibels‹. In: Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): *»System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter*. München: Wilhelm Fink 2006, 156–174. Adaptiert und zur Anwendung gebracht wird Wirths Begriff der Editions-Szene u.a. von Florian Radvan: Edition, Didaktik und Nutzungsforschung. ›Lesen‹ und ›Benutzen‹ als Paradigmen des Umgangs mit Textausgaben im Deutschunterricht. In: *Editio* 28.1 (2014), 22–49, hier: 31–33 und Klaus Müller-Wille: Sekretäre, Typographen und Buchbinder: Søren Kierkegaard über die radikale Heteronomie des Schreibens. In: Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann (Hg.): *Kollektives Schreiben*. Paderborn: Brill Fink 2021, 120–148, hier: 135f.

10 Wirth: *Geburt des Autors*, 109.

11 Ebd., 14.

12 Ebd., 109.

gestoßen ist, warum sie zum Entschluss gelangt ist, diesen Text zu veröffentlichen, um damit die Faktizität des literarischen Textes durch eine Fiktion zu verbürgen.[13] In diesem Zusammenhang besteht aber auch die Gelegenheit, die Materialität des gefundenen Dokuments zu charakterisieren (etwa den Zustand von Schriftträger und Schrift) und die editorischen Schritte zu benennen, die nötig waren, um auf Grundlage des gefundenen Dokuments die abgedruckte Fassung zu produzieren.[14] Während Herausgeberfiktionen also primär dazu dienen, durch die vermeintlich authentische paratextuelle Rahmung ein komplexes Spiel um die Fiktionalität des literarischen Textes zu inszenieren und zugleich die Frage seiner Autorschaft zu verhandeln, können sie, zur Editionsszene ausgebaut, in selbstreflexiver Weise auch zur Problematisierung der materialen Grundlage eines Textes als Schriftstück eingesetzt werden.

Editionsszenen finden sich nur in einem Teil der Herausgeberfiktionen,[15] während der materiale Zustand des abgedruckten Textes vielfach nur beiläu-

---

13 Den selbstwidersprüchlichen Charakter der Herausgeberfiktion betont Wolfgang Iser: Auktorialität: Die Nullstelle des Diskurses. In: Klaus Städtke / Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*. Berlin: Akademie 2003, 219–242, hier: 222: »Die Herausgeberfiktion dient der Verbürgung der Faktizität des Berichteten, das, weil es sich wirklich so ereignet haben soll, der Wahrheit entspricht. Diese Fiktion übertrifft sich noch einmal dadurch, daß sie mögliche Vermutungen, die ›wiedergegebenen‹ Ereignisse könnten Fiktion sein, explizit bestreitet; der Fiktionsverdacht wird durch eine Fiktion in Abrede gestellt. Das aber macht nun die Herausgeberfiktion auffallend paradox, wodurch sie etwas anderes zu erkennen gibt als das, was sie zu besagen scheint.«

14 Monika Schmitz-Emans: Erfundene Bücher: Buchfiktionen und Buchphantasien in der Literatur. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 591–597, hier: 593: »Der den Erzählerbericht rahmenden Fiktion nach kann der Text von Romanen oder Erzählungen auf der Verwendung eines (fingierten) Vorgängertextes beruhen […]. Bei der Schilderung der Rahmenbedingungen solch angeblicher Quellenkonsultation durch den Erzähler kann dann auch die äußerlich-materielle Beschaffenheit der fingierten Quelle zur Sprache kommen, und es kann sich dabei um ein Buch handeln – das dann vielleicht Anlass zur Schilderung seines Aussehens und seines Erhaltungszustandes gibt.«

15 Mona Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, 104, stellt fest, dass »wiederaufgefundene, teilweise oder zur Gänze unlesbare« Dokumente nicht nur bei Rabelais, sondern auch bei Cervantes und Defoe in Herausgeberfiktionen zum Erzählanlass würden, die »mit der Vorstellung einer Geburt der Literatur als Entzifferung einer aufgefundenen, zunächst unlesbaren Schrift« operierten.

fig erwähnt wird.[16] Die problemlose Lesbarkeit scheint der unmarkierte Normalfall zu sein; selbst bei Manuskripten, die vorgeblich hunderte Jahre alt sind. In vielen Fällen werden Editionsprozesse erst dann thematisch, wenn die Materialität des fiktiven Dokuments gezielt als prekär dargestellt wird, was aber zugleich auf ein spezifisches Interesse an der Dimension der Materialität der Signifikanten schließen lässt. Gesetzt, dass die Aussagen, die in Herausgeberfiktionen über den gerahmten Text getroffen werden, poetologisch gelesen werden können, sind es also gerade unlesbare und entstellte Manuskripte, die es ermöglichen, im Spiel der Herausgeberfiktion in selbstreflexiver Weise die spezifische Schriftlichkeit und Materialität des eigenen Textes zu verhandeln.

Während sich explizite poetologische Reflexionen über die Schriftlichkeit entstellter fiktiver Dokumente vor allem in rahmenden Editionsszenen finden, gibt es noch einen zweiten Ort, an dem die Schriftlichkeit thematisch werden kann: im herausgegebenen Text selbst. Handelt es sich beim fiktiven Dokument um ein (handschriftliches) Manuskript, muss dieses innerhalb der Fiktion konsequenterweise als *edierter Text* betrachtet werden, der auf einer Transkription basiert. Dabei werden die vielfältigen Buchstabenformen einer Handschrift in die jeweils entsprechenden Drucktypen übertragen, die in ihrer Gestalt über keinerlei Varianz verfügen, als kleinste Einheit im Drucksatz nicht mehr weiter zerlegt werden können und sich problemlos von allen anderen Buchstaben im Inventar unterscheiden lassen.

Während auch dieser Prozess in den meisten Fällen (etwa um die Lesbarkeit zu gewährleisten) unmarkiert bleibt – die Transkription also implizit als ›reibungslos‹ imaginiert wird –, besteht die Möglichkeit, in der medialen Repräsentation des fiktiven Dokuments bestimmte Eigenheiten mimetisch wiederzugeben, die seine materiale Schriftlichkeit direkt anschaulich machen. Dies gilt insbesondere dann, wenn das edierte Dokument angeblich beschädigt und nicht mehr zur Gänze lesbar ist, weil der korrupte Text nach einer besonderen Darstellungsweise verlangt. Gerade dann, wenn der Gebrauch von Schrift als prekär erscheint, wird augenscheinlich, dass der Schriftlichkeit als

---

16 Schmitz-Emans: Erfundene Bücher, 594 spricht vom »Motiv des defizienten Buchs«, das »gelegentlich« verwendet werde, um Erzählerberichte »zu vorgeschobenen Ursachen für eine bestimmte Textstruktur – für Sprünge, Unterbrechungen, unversehens endende Geschichten, konjekturale Einschübe und Bekundungen des Scheiterns« zu machen, wobei diese mangelhafte Struktur natürlich »vom Autor planvoll arrangiert« sei.

materialer Voraussetzung für die Fixierung von Text eine Eigengesetzlichkeit zukommt: Genau so, wie in der bildenden Kunst die eingesetzten Materialien bestimmen, welche Formen und Texturen sich realisieren lassen, bringt auch jeder Gebrauch von Schrift eine Reihe von spezifischen Zwängen und Gesetzmäßigkeiten mit sich, die das, was im Umgang mit Schrift möglich ist, in charakteristischer Weise festlegen. Diese Gesetzmäßigkeiten beruhen u.a. auf der Konventionalität von Schrift als Zeichensystem: Wer Schrift benutzt, hat nur eine äußerst beschränkte Kontrolle darüber, wie ein bestimmter Buchstabe aussehen kann, damit dieser noch als solcher erkannt wird, weshalb auch die Zuordnung zwischen einer bestimmten Lautfolge und ihrem Schriftbild – bis auf typographische Kleinigkeiten – den semiotischen Gesetzmäßigkeiten der Schrift unterliegt. Während die Eigengesetzlichkeit von Schrift im normalen Umgang mit Schriftlichkeit in der Regel unbewusst bleibt, wird dieser Aspekt im Umgang mit schwer leserlichem Text absolut entscheidend, weil hier zufällige Ähnlichkeiten im Schriftbild weitreichende Konsequenzen für die Deutung der jeweiligen Buchstabenfolge haben können. Gerade das Entziffern eines Textes stellt also eine Interaktion mit einer Schriftlichkeit dar, die ihren eigenen charakteristischen Gesetzmäßigkeiten folgt, welche sich einer direkten Kontrolle durch die Schriftnutzer:innen entziehen und die den konstituierten Text entscheidend mitgestalten. Wird ein literarischer Text als Abdruck eines nur schwer leserlichen fiktiven Dokuments präsentiert, so impliziert diese Rahmung, dass der vorliegende Text nicht alleine auf der genialischen Kreativität eines fiktiven Verfassers oder einer fiktiven Verfasserin beruht, sondern dass auch die Eigen-Aktivität der Schrift bei der Konstitution dieses Textes selbst eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte.

In der Folge werden drei Texte besprochen, die dem oben skizzierten Schema folgen: Sie sind also durch eine Herausgeberfiktion gerahmt, die die prekäre Materialität eines gefundenen Schriftstücks thematisiert, die den Prozess schildert, wie dieses entziffert und ediert wird, um den edierten Text schließlich als integralen Bestandteil des jeweiligen Werks abzudrucken. Die kommenden literarischen Beispiele sind allesamt Teil eines komplexen fiktionalen Spiels. Das bedeutet, dass alle Entstellungen und Unlesbarkeiten gerade keine Versehen sind, sondern gezielt konstruiert wurden. Dies macht diese Konstellationen zwar weniger ›authentisch‹ – die Authentizität der vorliegenden Dokumente ist nur eine fingierte –, dies zeigt aber zugleich eindeutig an, dass sie dem Text in voller Absicht beigelegt wurden, dass die poetologische Frage nach den Voraussetzungen der Schriftlichkeit literarischer Texte durchaus intentional verhandelt wird.

2. Fanfreluches. Zernagte Genealogien

Gleich zu Beginn von François Rabelais' *Gargantua*, dem ersten Band seines ab 1534 erschienenen satirischen Roman-Zyklus um die Riesen Gargantua und Pantagruel, wird – noch vor der Geburt des Protagonisten – geschildert, wie der fiktive Erzähler in einer Grablege ein uraltes Büchlein mit der Genealogie dieses Riesengeschlechts entdeckte und es entzifferte. Im darauffolgenden Kapitel wird ein kurzer Auszug aus diesem Büchlein abgedruckt.

Der knappen Schilderung der Umstände der Entdeckung folgt eine detaillierte Beschreibung des Zustands des gefundenen Manuskripts. Unter der mittleren von neun Flaschen fand sich, so schildert der Erzähler, ein mit unzähligen Adjektiven in seiner Materialität beschriebenes kleines Buch:

> »un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus mais non mieulx sentent que roses. En icelluy fut ladicte genealogie trouvée escripte au long, de lettres cancelleresques, non en papier, non en parchemin, non en cere : mais en escorce d'Ulmeau, tant toutesfoys usées par vetusté, qu'à poine en povoit on troys recognoistre de ranc.«[17]

Auf die widersprüchliche Charakterisierung des stark riechenden Büchleins, das fettig und hübsch, groß und klein zugleich sei, wird nicht nur die Schriftart des Manuskripts, sondern auch das ausgefallene Schreibmedium spezifiziert – nicht Papier, Pergament oder Wachs, sondern Ulmenrinde. Vor allem aber sei das Manuskript vom Alter so abgenützt, dass man kaum auch nur drei Zeichen in Folge zu entziffern vermöge. Der eigens herbeigerufene Erzähler berichtet, es sei ihm gelungen, mithilfe einer Brille die Kunst zu praktizieren, verborgene Buchstaben zu lesen, um so das Geschriebene zu transkribieren.[18] Diese augenzwinkernde Schilderung des eigenen Vorgehens ist

---

17 François Rabelais: *Œuvres complètes*. Hg. von Mireille Huchon. Paris: Gallimard 1994, 10. Auf Deutsch: François Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*. Übers. von Wolf Steinsieck. Stuttgart: Reclam 2013, 24f.: »ein Büchlein; dick, umfangreich, groß, grau, niedlich, klein, schimmelig, das stärker, aber nicht besser als Rosen roch. Hierin wurde der fragliche Stammbaum gefunden, der, durchweg in Kanzleischriftlettern, nicht etwa auf Papier geschrieben war noch auf Pergament oder Wachs, sondern auf Ulmenrinde; diese waren aber vom hohen Alter so verwittert, dass man kaum drei Buchstaben hintereinander erkennen konnte.«

18 Rabelais: *Œuvres complètes*, 10: »practicant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enseigne Aristoteles, la translatay«. Auf Deutsch: »übte ich mich in der

durchaus als spöttische Referenz an die Bemühungen humanistischer Gelehrter zu verstehen, die verstreuten handschriftlichen Überreste des klassischen lateinischen Schrifttums zusammenzutragen, zu edieren und in den Druck zu bringen; die Möglichkeit, die entstellte Schrift vielleicht doch falsch entziffert zu haben, verschafft der Erzählfigur zugleich aber auch eine größere Freiheit gegenüber der Quelle, die in der Folge als direkte Vorlage der *Histoires horrificques de Pantagruel*, also von François Rabelais' eigenem Werk, ausgewiesen wird. Abweichungen werden demnach – zumindest im Rahmen der Fiktion – nicht der Kreativität der Erzählfigur, sondern der prekären Schriftlichkeit der Vorlage zugeschrieben und damit auf die Ebene des einzelnen Buchstabens verlagert. Damit erhalten in diesem Prozess die zufälligen Eigenheiten der Schrift – man denke etwa an die visuelle Ähnlichkeit der Buchstaben m, n, u und v in vielen Handschriften – bei der fiktiven Textkonstitution eine ausgeprägte Eigendynamik gegenüber der intentionalen Gestaltung des Textes durch die Erzählinstanz.

Als Produkt dieses Vorgehens wird im folgenden Kapitel ein kurzer Text aus dem Büchlein abgedruckt, der angeblich von Ratten und anderem Ungeziefer gerade an seinem Anfang in besonderer Weise zerstört wurde: die *Fanfreluches antidotées:*

> »a i ? enu le grand dompteur des Cimbres
> v sant par l'aer, de peur de la rousée,
> ‘ sa venue on a remply les Timbres
> ə ' beure fraiz, tombant par une housée
> = uquel quand fut la grand mere arrousée«.[19]

Was in den kritischen Editionen des 20. Jahrhunderts, wie jener von Abel Lefranc (1913), Martin Screech (1970) oder Mireille Huchon (1994) nur angedeutet wird,[20] ist in den ersten gedruckten Editionen des Textes umso augenfälliger. Abb. 1 zeigt die typographische Darstellung des Beginns der ›Fanfreluches antidotées‹ in der ersten erhaltenen Ausgabe des *Gargantua*, die 1534 bei François Juste in Lyon erschienen ist.

Kunst, unsichtbare Buchstaben zu lesen, so wie Aristoteles es lehrt, und übertrug den Stammbaum« (Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*, 25).

19 Rabelais: *Œuvres complètes*, 11.

20 *Œuvres de François Rabelais*. Hg. von Abel Lefranc. Paris: Champion 1913, 1:26. François Rabelais: *Gargantua. Première édition critique faite sur l'Editio princeps. Text établi par Ruth Calder. Avec introduction, commentaires, tables et glossaire par M. A. Screech*. Genève: Droz 1970, 25. Rabelais: *Œuvres complètes*.

Abb. 1: Entstellter Text zu Beginn der ›Fanfreluches antidotées‹[21]

Der rechte Rand der ersten vier Zeilen enthält einzelne verstreute Buchstaben und Linien, aber keine Worte. Die Löcher und Flecken in der Beschreibgrundlage des entstellten Textes werden mit den Möglichkeiten der Drucktechnik imitiert. Diese Auflösung der Schrift in »nicht-kodierte Zeichen«[22] hat den Effekt, dass die Leser:innen zumindest im Ansatz die gleiche ästhetisch-hermeneutische Erfahrung machen, die die Erzählfigur zuvor theoretisch schilderte: Die Unmöglichkeit, zu lesen, führt unvermittelt zur Konfrontation mit den Zeichenträgern, mit der Schriftlichkeit des Textes selbst. Auch der spekulative Deutungsprozess kann performativ nachvollzogen werden, denn die fehlenden Silben und Wörter sind aus dem Kontext zu erraten, wie spätere Editionen zeigen, die diese Lesarten im Apparat anführen.[23]

---

21 François Rabelais: Gargantua. [Lyon: François Juste] 1534, fol A5v. Quelle: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Rés. Y2 2126, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609586k (7.1.2022).

22 Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch*, 106: »Rabelais' zerfressene Abhandlung wird nicht paraphrasiert, sondern zu Beginn des zweiten Kapitels des Gargantua ›übersetzt‹, indem der Verfasser einige Bedeutungsträger in nicht-kodierte Zeichen auflöst. Hier desertiert Schrift als Notationssystem in ein nichtsprachliches System bzw. scheint sich zurückzubilden«.

23 Rabelais: *Œuvres de François Rabelais*, 26: »*Voici* venue le grand dompteur des Cimbres, | *Pas*sant par l'aer, de peur de la rousée, | *A* sa venue on a remply les timbres | *De* beure frais, tombant par une housée. | *Du*quel …«. Steinsiecks deutsche Übersetzung integriert diese Lesarten als Emendationen gar in den Fließtext: »(Ge)…kommen ist er nun,

In Johann Fischarts im Jahr 1575 erstmals publizierter *Geschichtklitterung*,[24] der ersten ›Übersetzung‹ des *Gargantua* in eine andere Sprache überhaupt, die durch seine Erweiterungen jedoch fast auf den vierfachen Umfang seiner Vorlage kommt – in der *Geschichtklitterung* also wird dieselbe Konstellation noch einmal deutlich radikalisiert: Im großen Ganzen folgt Fischart der Darstellung des Rabelais. So schildert auch er den Verfall des Dokuments und der Schrift in sprachartistischer Anschaulichkeit. Das gefundene Büchlein ist durch

> »das schabenaͤsig vnd madenfraͤsig alter […] also verzert/ abgenuzt/ durchloͤchert/ vergettert/ zerfloͤzt/ abgeezt vnd zerfezt [worden]/ das man kaumlich den anfang vnd das end am rand vnd bort hat koͤnnen erkennen«.[25]

Innerhalb der fiktiven Schilderung dieses Schriftstücks werden »alle Vorkehrungen getroffen […], die Lesbarkeit des Textes zu verhindern«.[26] Augenzwinkernd berichtet die Erzählinstanz, wie es ihr gelungen sei, durch eine Art Zeitreise zum Entdeckungszeitpunkt des Manuskripts zurückzureisen, wo sie den Auftrag erhalten habe, das Dokument im Grab des Riesen zu entziffern, das bereits fast gänzlich verfault und verrottet war. Durch den Einsatz einer Kunst, die als »halb Cabbalistisch«[27] charakterisiert wird, sei es der Erzählinstanz gelungen, den Sinn der Buchstaben zu erraten und so

> »die vertipfelte/ verzwickte/ geradprechte/ verzogene/ zeychentrügliche/ ziferraͤterische/ abgeprochene/ ausgehauene/ abgefallene/ versunkene/ vnsichtbare/ geschundene/ vnd (das ich wider atham hol) die geschaͤndte geplendte buchstaben vnd woͤrter auszulegen.«[28]

der Kimbernüberwinder, | (Qu)…er durch die Lüfte hin, aus Abscheu vor dem Tau. | (Als) … er erschienen ist, da füllt man die Zylinder | (Mit) … frischer Butter, die als Regenhosenstau« (Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*, 25).

24 Das Wort *Geschichtklitterung*, unter dem dieses Werk allgemein bekannt ist, erscheint erst ab der zweiten Ausgabe von 1582 auf dem Titelblatt; in der Ausgabe von 1575 findet sich stattdessen noch die allgemeinere Bezeichnung *Geschichtschrift*.

25 Johann Fischart: *Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift […]*. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575 (= VD16 F 1127), fol. B7r.

26 Yvonne Al-Taie: *Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der* obscuritas *als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*. Paderborn: Wilhelm Fink 2021, 98.

27 Fischart: *Geschichtschrift*, Fol. B7v.

28 Ebd.

Dieser abenteuerliche Deutungsprozess wird zur Grundlage für die Wiedergabe eines Ausschnitts des Textes im folgenden Kapitel. Die Schilderung der handschriftlichen Buchstaben, deren Integrität durch den Verfall zerstört wurde, wird in der ›Edition‹ des Dokuments zu Beginn des nächsten Kapitels wiederum typographisch umgesetzt. Doch war noch bei Rabelais nur der linke Textrand vom Verfall betroffen, so ist nun bei Fischart der ganze Text über je acht Zeilen zu Beginn sowie – einige Seiten weiter hinten – am Ende des wiedergegebenen Textes bis zur Unverständlichkeit entstellt (Abb. 2).

A W VVa Δ fluten
T Hac, lac berg,nachen.
P ſchon Sat Y T Θ guten
Dis V Teut Teuchuuallion rachen
Gallion Π gog Ω hoch Bachen
Acttal Z Φ Actte edel Acttalien
Tahar Ξ noch haiſſt VVallien
Σ komt Bach,Becher,Bauch,Naſſachen.

Abb. 2: Entstellter Text zu Beginn der Fanfrelischeit[29]

Neben einzelnen Wörtern, die durch große Abstände voneinander getrennt sind, finden sich viele einzelne Buchstaben, die wild auf der Seite verstreut sind: große und kleine Typen, griechische und lateinische. Diese Zerteilung der Schrift scheint gar vor den einzelnen Lettern nicht halt zu machen: Nicht nur ist einem T die rechte Hälfte seines Querbalkens abgebrochen, einem A fehlt der Querstrich, etc. Dies ist bemerkenswert, da selbst anagrammatische Praktiken, die das Wort in seine Einzelteile zerlegen, den Buchstaben als kleinste, nicht nur bedeutungsunterscheidende, sondern auch nicht weiter zerteilbare Einheit von schriftlicher Sprache behandeln; nicht von ungefähr wird bereits bei Lukrez eine Analogie zwischen den Buchstaben

---

29 Johann Fischart: *Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift*. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, B8v. Quelle: Bayerische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769d, http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2, Lizenz: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de (7.2.2022).

und den *elementa* der Atomisten hergestellt.[30] Doch in Fischarts textmimetischer Wiedergabe der entstellten Schriftlichkeit wird selbst die Integrität des einzelnen Buchstabens verletzt. Unter den medialen Bedingungen des Buchdrucks im 16. Jahrhundert stellt dies eine technische Herausforderung dar, insofern Johann Fischart – respektive seinem Drucker, Bernhard Jobin – nur ein äußerst beschränktes Inventar unterschiedlicher Drucktypen zur Verfügung stand. Um die unendliche Vielzahl von deformierten handschriftlichen Buchstaben zu simulieren, sind also eine Reihe von typographischen Tricksereien und Transformationen nötig. So entpuppt sich das T mit dem abgebrochenen Querbalken bei genauer Betrachtung als ein kopfstehendes L, während es sich beim A ohne Querstrich um ein griechisches Lambda oder (ein gedrehtes) V handelt.

Die simulierten Entstellungen und Lücken im Druckbild sind in diesem ersten Abschnitt so ausgeprägt, dass es – anders als bei Rabelais – kaum möglich ist, aus den wenigen intakten Wörtern dieser Zeilen einen kohärenten Sinn zu rekonstruieren.[31] Weiter ist der Abschnitt dadurch entstellt, dass er, wie auch der Rest des abgedruckten Textes, zur sprachlichen Simulation des hohen Alters des Manuskripts in einem von Johann Fischart konzipierten archaischen »Altdeutsch«[32] verfasst ist, das sich locker an den Lautstand des

30 Aufbauend auf der Ambiguität des lateinischen Worts *elementum*, das sowohl Teilchen als auch Buchstabe bedeuten kann, etablierte Lukrez in *De rerum natura* eine weitgehende Analogie zwischen den physikalischen Teilchen (Partikeln) und den Buchstaben des lateinischen Alphabets, vgl. dazu Michael Franz: *Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin: Akademie 1999, 613–615 sowie Eva Marie Noller: Re et sonitu distare. Überlegungen zu Ordnung und Bedeutung in Lukrez, De Rerum Natura I, 814–829. In: Christian David Haß / Eva Marie Noller (Hg.): *Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*. Berlin: de Gruyter 2015, 137–172, hier: 144, die festhält: »Der Analogisierung von Buchstaben und Atomen auf der Mikroebene entspricht auf der Makroebene die Gegenüberstellung von Text und Welt.«

31 Rekonstruktionsversuche dieses Textabschnitts bieten Tobias Bulang: Sprachhybridisierung und Mythensynkretismus in Johann Fischarts Geschichtklitterung und Rabelais' Gargantua. In: Elsa Kammerer / Jan-Dirk Müller / Anne-Pascale Pouey-Mounou (Hg.): *Langues hybrides (XVe-déb XVIIe siècles). Hybridsprachen (15.–Anfang 17. Jahrhundert)*. Genève: Droz 2019, 366–384 und Beate Kellner: Apologie der deutschen Sprache und Dichtkunst in Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: *Daphnis* 49.3 (2021), 379–415.

32 So der Begriff von Jan-Dirk Müller: Fischarts Altdeutsch. Sprachgeschichtliche Spielereien. In: Tobias Bulang (Hg.): *Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext*. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 263–272, der die Diffe-

Althochdeutschen anlehnt.[33] Darin ist vermutlich eine spielerische Referenz auf Otfrid von Weißenburgs *Liber evangeliorum* in »altfrenckischen reimen«[34] zu sehen, das erst 1571 von Matthias Flacius Illyricus erstmals ediert und in den Druck gebracht wurde.[35] Zugleich spielt die Erzählfigur in ihren Ausführungen auf die umfangreichen Fälschungen antiker Texte durch Annius von Viterbo[36] an und markiert damit implizit seinen eigenen Status als fiktives Dokument. Gerade in Fischarts Bearbeitung der *Geschichtklitterung* ist die Auseinandersetzung mit entstellter Schriftlichkeit also im Kontext humanistischer Editionsbemühungen zu verstehen, die unzählige antike und mittelalterliche Handschriften zum ersten Mal für den Druck vorbereiteten.

Sowohl der *Gargantua* von François Rabelais als auch dessen deutsche Bearbeitung von Johann Fischart bedienen sich wiederholt der kynischen Denkfigur der *reductio ad materiam*, wobei Geist auf Materie und hochtrabende Ideen auf basale Körperfunktionen wie Verdauen und Defäkieren zurückgeführt werden.[37] In den *Fanfreluches antidotées* wird diese Operation auf die Ebene des Textes übertragen: Die *Fanfreluches* sind nicht darum enigmatisch, weil darin besonders hohe Ideen verhandelt würden, die nur ein kleiner Kreis von Eingeweihten zu verstehen vermag, sondern weil die Schrift auf der Ebene der einzelnen Zeichenkörper durch den Verzehr so sehr entstellt und zerstört ist,

---

renz zwischen der fiktiven archaisierenden Sprache des Dokuments und dem historischen Althochdeutsch markiert.

33 Hans-Jürgen Bachorski: *Irrsinn und Kolportage*. Trier: WVT 2006, 404: »Während einzelne, vor allem hinsichtlich des Lautstandes charakteristische Momente des Althochdeutschen sehr gezielt übernommen werden, spielen andere – aus dem Bereich der Morphologie oder der Lexik etwa – überhaupt keine Rolle.«

34 Matthias Flacius (Hg.): *Otfridi Evangeliorum liber [...]. Euangelien Buch/ in altfrenckischen reimen/ durch Otfriden von Weissenburg/ Münch zu S. Gallen/ vor sibenhundert jaren beschriben: Jetz aber ... in truck verfertiget*. Basel: Heinrich Petri 1571.

35 Tobias Bulang: Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts Geschichtklitterung. In: Beate Kellner / Jan-Dirk Müller / Peter Strohschneider (Hg.): *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter 2011, 41–68, hier: 56.

36 Tobias Bulang: Ursprachen und Sprachverwandtschaft in Johann Fischarts Geschichtklitterung. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 56.2 (2006), 127–148, hier: 132f.

37 Zum Begriff vgl. Sina Dell'Anno: Zerstückelung und Einverleibung: Fragmente einer Poetik des saturierten Texts. In: Yvonne Al-Taie / Marta Famula (Hg.): *Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie*. Leiden: Brill 2020, 89–112, hier: 98. und Barbara M. Benedict: Material Ideas: Things and Collections in *Gulliver's Travels*. In: Hermann J. Real / Kirsten Juhas / Sandra Simon (Hg.): *Reading Swift*. Paderborn: Wilhelm Fink 2013, 459–481.

dass der korrupte Text auch im Editionsprozess nicht mehr emendiert werden kann. Die Schriftlichkeit wird thematisch, weil sie in dieser Perspektive einen basalen Bestandteil in der Konstituierung eines literarischen Textes darstellt, dessen Entstellung den ganzen Text und allen höheren Sinn zerstört.

3. Die Tintenklecksereien des Katers Murr

E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* sind 1819 und 1821 in zwei Bänden (jeweils auf das folgende Jahr vordatiert) erschienen. Es handelt sich dabei um einen besonders einschlägigen Fall einer vertrackten Herausgeberfiktion, welche die prekäre Materialität der abgedruckten Schriftstücke ins Zentrum stellt. In seiner Vorrede zur ersten Auflage erläutert der Herausgeber, der als ›E.T.A. Hoffmann‹ unterzeichnet, wie jenes »verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander«[38] entstanden sei, von dem bereits der Titel kündet. Er habe dem Verleger Dümmler auf Bitten eines ungenannten Freundes das Manuskript des schreibenden Katers Murr vermittelt und erst beim Studium der ersten Druckfahnen bemerkt, dass in Murrs Geschichte immer wieder »fremde Einschiebsel vorkommen, die einem anderen Buch […] angehören«.[39] Seine Nachforschungen hätten schließlich ergeben, dass der Kater beim Verfassen seiner Lebensansichten ein anderes Buch, die Lebensgeschichte Johannes Kreislers enthaltend, in einzelne Seiten zerrissen und diese »theils zur Unterlage, theils zum löschen«[40] gebraucht habe; diese Makulaturblätter aber seien im Manuskript verblieben und daher »aus Versehen mit abgedruckt«[41] worden. Um seine grundlegende Unterlassung, das Buch nicht gelesen zu haben, zumindest partiell zu korrigieren, habe er, so versichert der Herausgeber, die Bruchstellen durch die »eingeklammerten Bemerkungen Mak. Bl. (Makulatur Blatt) und M. f. f. (Murr fährt fort)«[42] markiert, was – neben einigen weiteren, nicht immer angebrachten Kommentaren – mithin sein einziger Beitrag zum Text darstellt.

---

38 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern.* Bd. 1. Berlin: Ferdinand Dümmler 1820, VI.

39 Ebd., V.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

Diese Siglen verweisen laut Nicola Kaminski auf einen »fortsetzungsliterarischen Textdarbietungsmodus«,[43] was nicht erstaunt, wurden doch größere Ausschnitte aus dem Buch des Katers Murr erstmals schon im Oktober und November 1819 in der dreimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Originalien aus dem Gebiet der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* publiziert.[44] Diese Umstände nimmt Kaminski zum Anlass, die gezielte Mischförmigkeit der *Lebens-Ansichten* und ihren Fortsetzungscharakter als Eigenheiten ihrer textgenetischen Affinität zur besonders im 19. Jahrhundert weit verbreiteten, periodisch erscheinenden Journalliteratur zu verstehen.[45] Dieser mediale Rückgriff auf die Form der periodisch erscheinenden Journale erlaubt es nicht nur, deren Gesetzmäßigkeiten bei der Distribution des Textes für die Publikation der *Lebens-Ansichten* zu adaptieren, sondern impliziert auch eine gewisse Flüchtigkeit und Schnelllebigkeit der zugrunde liegenden Schriftlichkeit, die sich insbesondere in dessen Neigung zum Druckfehler zeigt.

Die zentrale Figur bei der Textkonstitution ist der stimm- und namenlos bleibende Setzer und Drucker,[46] der die eigentliche Transformation des hybriden, handschriftlich-gedruckten Konvoluts in einen einheitlichen Drucksatz vornimmt, wobei die mediale Differenz zwischen den handschriftlichen Notaten des Katers und der gedruckten Biographie Kreislers

---

43 Nicola Kaminski: ›(M. f. f.)‹ oder Der Herausgeber als Agent der Textdistribution: ›die Lebens-Ansichten des Katers Murr‹ zwischen Journal- und Buchliteratur. In: *Immermann-Jahrbuch* 14–16 (2013), 107–136, hier: 112.

44 Ebd., 128: »Unter der Überschrift ›Gefühle des Daseyns, die Monate der Jugend. Fragment von C. [!] T. A. Hoffmann‹ erscheint in den letzten vier Oktobernummern und der ersten Novembernummer der Zeitschrift ›Originalien aus dem Gebiet der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie‹ der Anfang von Murrs Autobiographie bis zum Ende der als epochemachende ›Episode [s]eines Lebens‹ (I,75) ausgezeichneten Begegnung mit seiner Mutter Mina« (ausführliche bibliographische Nachweise der einzelnen Nummern: Ebd., 128 [Anm. 70]).

45 Ebd., 107.

46 Uwe Wirth: Autorschaft als Selbstherausgeberschaft: E.T.A. Hoffmanns ›Kater Murr‹. In: Matthias Schaffrick / Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin: de Gruyter 2014, 363–378, hier: 374: »In E.T.A. Hoffmanns Kater Murr tritt die zentrale Funktion des Druckers […] überdeutlich zu Tage: Der Drucker wird zur anonymen Personifikation jenes überpersönlichen ›typographischen Dispositivs‹, das im Rahmen der technischen Reproduktionsverfahren gleichermaßen für das Gelingen wie für das Scheitern der Verkörperungsbedingungen verantwortlich ist«.

eingeebnet wird.[47] Buchstabe für Buchstabe, Wort für Wort entziffert er den Text und orientiert sich dabei in seinem scheinbar gänzlich mechanischen Vorgehen ausschließlich an den Signifikanten, ohne dem Sinn des Geschriebenen in irgendeiner Weise Aufmerksamkeit zu schenken.[48] Trotzdem ist die scherzhafte Bemerkung des Herausgebers, »dass Autoren ihre kühnsten Gedanken, die außerordentlichsten Wendungen, oft ihren gütigen Setzern verdanken, die dem Auffschwunge der Ideen nachhelfen durch sogenannte Druckfehler«,[49] nur halb ironisch zu lesen.[50] Vielmehr wird mit den ›witzigen‹ anagrammatischen Verschiebungen und Transformationen der Druckfehler eine produktive Dimension des Umgangs mit Schrift angesprochen, die durchaus Konsequenzen für die Sinnkonstitution hat und die analog auch für die Konstellation der beiden vermischten Schriftstücke gilt. Die materiale Schriftlichkeit kann sich, wie Hoffmann mit Murrs *Lebens-Ansichten* demonstriert, bis in die Literarizität eines Textes durchschlagen.

Die Mühelosigkeit, mit welcher der Setzer den Text behandelt, ist umso erstaunlicher, als dass die Schriftlichkeit des vorliegenden Konvoluts gleich in zweifacher Hinsicht prekär ist. Erstens: Ein Buch zu zerreißen und die einzelnen Seiten als Makulatur zu verwenden, bedeutet, seine Schriftlichkeit gezielt zu ignorieren und es auf den reinen Materialwert des Papiers zu reduzieren;

---

47 Vgl. Wirth: *Geburt des Autors*, 381–382, der auf die ironische Diskontinuität hinweist, die zwischen der nachlässigen Erstlektüre – bei der dem Herausgeber nicht einmal die grundlegende Differenz zwischen Handschrift und gedrucktem Text auffiel – und der umso akribischeren Zweitlektüre liegt, die »konjektural von den semantischen Inkohärenzen des Textes auf die monumentalen Brüche des Manuskripts« zurückschließe, weil die offenkundigen Hinweise in der Materialität der Schrift nach dem Akt des Drucks gänzlich fehlen.

48 Remigius Bunia: Die Stimme der Typographie: Überlegungen zu den Begriffen ›Erzähler‹ und ›Paratext‹, angestoßen durch die ›Lebens-Ansichten des Katers Murr‹ von E.T.A. Hoffmann. In: *Poetica* 37.3 (2005), 373–392, hier: 377: »Die Annahme, daß der Setzer in Druck verwandelt, was immer ihm unter die Augen kommt, erklärt seine eigentümliche Blindheit für den Unterschied zwischen gedruckter Kreisler-Biographie und handschriftlicher Murr-Erzählung.«

49 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, VII.

50 Tobias Fuchs: *Die Kunst des Büchermachens: Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*. Bielefeld: transcript 2021, 172 verortet diese Passage im Kontext ähnlicher Überlegungen zum Verhältnis von Druckfehler und Autorschaft bei Friedrich Justus Riedel, Jean Paul und Johann Wolfgang Goethe.

darüber hinaus wird das Schriftstück nicht nur zum Fragment gemacht, sondern durch Tintenkleckse und Ähnliches weiter entstellt.[51] Zweitens drängt sich die Frage auf, wie es um die Schrift des Katers bestellt ist. Denn in seiner Erzählung berichtet der Kater von den Schwierigkeiten, vor die ihn das Erlernen der Schrift gestellt habe, wobei die Herausforderung weniger in den geistigen Fakultäten lag, die für den Gebrauch von Sprache und Schrift nötig sind, als vielmehr in der physiologischen Beherrschung der Schreibgeräte:[52]

> »Ich mußte einen andern [sic] dem Bau meines rechten Pfötchens angemessene Schreibart erfinden, und erfand sie wirklich, wie man wohl denken mag. [...] Eine zweite böse Schwierigkeit fand ich in dem Eintunken der Feder in das Tintenfaß. Nicht glücken wollt' es mir nehmlich, bei dem Eintunken das Pfötchen zu schonen [...], und so konnte es nicht fehlen, daß die ersten Schriftzüge mehr mit der Pfote, als mit der Feder gezeichnet, etwas groß und breit geriethen. Unverständige mochten daher meine ersten Manuskripte beinahe nur für mit Tinte beflecktes Papier ansehen. Genies werden den genialen Kater in seinen ersten Werken leicht errathen«[53]

Wenngleich der Kater später behauptet, seine Fertigkeiten im Umgang mit der Schrift in der Folge verbessert zu haben, stellt sich notgedrungen die Frage nach der Lesbarkeit des Manuskripts, so dass sich die Frage aufdrängt: Handelt es sich beim Setzer – der Herausgeber hatte sowieso nur flüchtig hingeschaut – um eines jener wenigen »Genies«, die auf dem mit Tinte beschmierten Papier die Katerschrift wider Erwarten zu entziffern vermochten? In diesem Falle aber verkörperte der Setzer nicht mehr das maschinelle Transkribieren, sondern stünde für eine produktive Auseinandersetzung mit den schriftlichen Signifikanten, in der die charakteristischen Eigenheiten dieser

---

51 Julia Genz: Flüchtig oder Dauerhaft? Materialität und Medialität der Schrift am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr. In: *ZÄK* 54.1 (2009), 31–45, hier: 38: »Materialität wird zunächst als widerständig wahrgenommen. Murr hat Schwierigkeiten beim Halten und Eintauchen der Feder. Insgesamt wird die Materialität der Materie [...] in ihrer Vergänglichkeit thematisiert: Papier wird zerkratzt, zerrissen, falsch gebunden und damit als Fehlerquelle auffällig.«

52 Ebd., 40: »Nicht nur, daß er auf die Schilderung seines Schreiberwerbs und seiner Probleme mit Feder und Tinte viel mehr Raum verwendet als auf die Schilderung der Entstehung seiner literarischen Werke«. Genz schließt u.a. aus dieser Stelle, dass Murrs »Vorstellung von Schrift« – im Gegensatz zu jener in den Kreisler-Manuskripten – »rein materiell sei« (ebd.).

53 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 48f.

Schrift eine entscheidende Rolle bei der Textkonstitution spielen. Zur schriftstellerischen Schöpfungskraft des genialen Katers tritt also eine Auseinandersetzung mit der widerständigen Materialität der einzelnen Buchstaben, die bei der Entstehung des finalen Textes eine ebenso entscheidende Rolle spielen.

Tatsächlich besaß E.T.A. Hoffmann in der Zeit, als das Werk entstand, einen Kater mit Namen Murr, den er in einem Brief an Friedrich Speyer ausdrücklich zum »Vorbild bzw. Ideengeber«[54] seines Werks erklärte und dessen Todesanzeige, die Hoffmann nach Versterben des Haustiers an mehrere Freunde verschickte, in das Nachwort des zweiten Bandes einging.[55]

Der Todesanzeige an Theodor Gottlieb Hippel ist ein Quartblatt mit den ›Schriftzügen‹ des Katers Murr beigelegt: Ganz gleich, ob die großen schwarzen Tintenkleckse, unter denen in Hoffmanns Hand die Worte »Kater Murr« geschrieben steht, tatsächlich aus der Pfote des Katers stammen oder ob Hoffmann sie fabriziert hat – durch die Beischrift werden sie zum Autograf Murrs erklärt.[56]

Dasselbe Spiel, das die Grenzen von Schriftlichkeit auslotet, spielte E.T.A. Hoffmann ein weiteres Mal in einer Widmung eines Exemplars der *Lebens-*

---

54 So Caroline Schubert: Der klecksende Autor. Gesten der Fiktionalisierung bei E.T.A. Hoffmann. In: Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgae # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018), http://doi.org/10.17879/77159504443 (18.06.2021).

55 Frederike Middelhoff: *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert.* Stuttgart: Metzler 2020, 13 stellt die *Lebens-Ansichten* Murrs in den Kontext weiterer sog. ›Autozoographien‹ als Form der Prosopopoiia, die es erlaubt, literarisch die Frage zu verhandeln, inwiefern »Haustiere über bestimmte, dem Menschen verwandte emotionale und kognitive Kompetenzen und eine individuelle Lebensgeschichte verfügen«. Dabei versteht Middelhoff »Roman und Quartblatt [als] Signum einer kollektiven Autorschaft« von E.T.A. Hoffmann und seinem Kater: »Hoffmanns Unterschrift kann demzufolge als Transkription oder Translation gelesen werden. Sie übersetzt den Autographen des Katers in eine allgemein lesbare Schriftsprache und stiftet eine Form der Identität und Authentizität: Hier war der Kater Murr am Werk; hier ist der sicht- und lesbare Beweis der Autobiographiefähigkeit dieses Katers« (ebd., 395).

56 Quartblatt mit den Schriftzügen des Katers Murr. Berlin, 1818. E.T.A. Hoffmann an Theodor Gottlieb Hippel. Autograph. Staatsbibliothek Bamberg, E EvS.G H 4/1, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ED5000000000 (7.1.2022).

Ansichten für Heinrich Meyer,[57] an deren Ende sich statt seiner eigenen Signatur, erneut an die »Fiktion des tintenklecksenden Katers«[58] anschließend, ein weiterer Tintenfleck findet, der wiederum die Unterschrift des Katers zu symbolisieren scheint. In beiden Fällen wird damit impliziert, dass die amorphen Formen, wenngleich sie unlesbar sind, Schriftcharakter haben.

Sowohl diese Dokumente als auch die Fiktion des literarischen Textes zeugen von einer spielerischen Verhandlung der Frage, inwiefern der Umgang mit Schriftlichkeit etwas genuin Menschliches sei oder ob auch nichtmenschliche Akteure an diesem Prozess beteiligt sind.[59] Dass diese Fragen nicht theoretisch-abstrakt, sondern am Beispiel anschaulicher Materialien erörtert werden, erlaubt es Hoffmann, im Vagen zu halten, was die Schriftlichkeit eines Dokuments ausmacht. Damit vermeidet er es, sich auf eine allzu eindeutige Antwort festlegen zu müssen, die für literarisch ambitionierte Katzen und Kater vermutlich vernichtend ausfiele.

Die durchweg ironische Herausgeberfiktion von Hoffmanns Werk entlarvt sich durch ihre diversen Unstimmigkeiten »in ihrer Gemachtheit«[60] und erweist sich als vorgeschobene Erklärung für das ausgebuffte Kompositionsprinzip dieses Romans, der zwei Texte ineinander verschränkt: So gibt es mehrere logische Inkonsistenzen zwischen dem in der Herausgeberfiktion geschilderten Vorgehen und dem edierten Text.[61] Doch zugleich sind es ge-

---

57 Widmung E.T.A. Hoffmanns für Heinrich Meyer vom 1.12.1819. Autograph. Staatsbibliothek Bamberg, Sel. 229-c, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ED330 0000000 (7.1.2022).

58 Schubert: Der klecksende Autor, 16.

59 Eine parallele Konstellation findet sich in Miriam Elia / Ezra Elia: *The Diary of Edward the Hamster. 1990 to 1990*. London: Boxtree 2012, in der das Tagebuch des existenzialistisch-depressiven Hamsters Edward in der Herausgeberfiktion als Flohmarktfund dargestellt wird. Es stellt sich mithin die Frage, ob Texte, die angeblich von Tieren verfasst sind, allesamt zur Herausgeberfiktion tendieren, um ihre Publikation zu plausibilisieren.

60 Tina Hartmann: Überdauern im Makulaturblatt: Künstlertum als Fragment am seidenen Faden eines Katzenlebens in E. T. A. Hoffmanns Roman ›Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern‹. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 21 (2013), 42–54, hier: 44.

61 Monika Schmitz-Emans / Pia Honikel: Buch-Literatur. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium*. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 735–878, hier: 743: »Der Herausgeber erscheint als wenig souverän, und seine Erklärung der seltsamen Gestalt des Buches ist sogar unlogisch, denn wie sollte das erläuternde Vorwort ins Buch gekommen sein, wenn das Missgeschick mit den durch-

rade die fiktive Konstellation und das darin inszenierte »Spiel mit der Materialität des Herstellungsvorgangs«,[62] die es erst erlauben, die spezifische Schriftlichkeit als Möglichkeitsbedingung für das Zustandekommen des Textes zu reflektieren.

4. Das vollgeschmierte Bibliotheksbuch

Im Zentrum des experimentellen Romans *S.* von J. J. Abrams und Doug Dorst (2013) steht ein fiktives Buch, das in seiner aufwändigen reproduktionstechnischen Aufmachung eine Reflexion über die einzigartigen medialen Eigenheiten des gedruckten Buches ermöglicht und das direkt auf die neuartigen Möglichkeiten zur digitalen Repräsentation von Geschriebenem reagiert. Konzipiert als »Anti-E-Book«,[63] versucht dieser Roman im Angesicht der Möglichkeit, dass das gebundene Buch an kultureller Relevanz verlieren könnte, das ästhetische Potenzial der Materialität der Schriftlichkeit in einem haptischen Objekt aus bedrucktem Papier konsequent auszuloten.[64]

Die Rahmung durch eine ›Herausgeberfiktion‹ – wenn hier überhaupt noch von einer solchen gesprochen werden kann – ist bei diesem Schriftstück im Vergleich zum *Gargantua* und den *Lebens-Ansichten* auf ein absolutes Minimum reduziert: Der schwarze Buchschuber trägt die Namen der beiden

---

einander geratenen Textteilen sich im Druck erst niedergeschlagen hatte? Auch die angebliche Orientierungshilfe für den Leser in Gestalt der Abkürzung ›M.f.f.‹ (für ›Murr fährt fort‹) hätte im Fall eines tatsächlichen Missgeschicks beim Drucken ja nicht mitgedruckt werden können.«

62 Hartmann: Überdauern im Makulaturblatt, 44.

63 So Lisa Eckstein: *Das ultimative Anti-E-Book? Der Roman S. – Das Schiff des Theseus von J.J. Abrams und Doug Dorst*. Mainz: Institut für Buchwissenschaft 2017, die sich auf entsprechende Aussagen der beiden Autoren bezieht. Markus Schwarz: Der Text des Theseus: Literaturvermittlung zwischen den Medien. In: *Medienimpulse* 56.3 (2018), 1–26, hier: 12, https://doi.org/10.21243/mi-03-18-02 (10.1.2022) weist zugleich aber darauf hin, dass das Buch auch »das Potenzial von E-Books [illustriert], da es in seiner elektronischen Version auch neue Möglichkeiten einer digitalen Ästhetik aufzeigt«.

64 Sara Tanderup: Nostalgic Experiments Memory in Anne Carson's *Nox* and Doug Dorst and J.J. Abrams' *S*. In: *Image & Narrative* 17.3 (2016), 46–56, hier: 47: »They celebrate the old medium, stressing ideas of continuity and literary tradition; however, their experimental aesthetics also reflect change, challenging a traditional understanding of the novel and confronting it with other media.«

Autoren, den eigentlichen Titel des Buches – *S.* – und einen kurzen Klappentext auf der Rückseite, der das fiktive Buch, seinen mysteriösen Verfasser und die Hauptfiguren vorstellt. Dagegen ist das vermeintliche Bibliotheksbuch, das sich im Schutzkarton befindet, in seiner Gesamtheit bereits Teil der Fiktion: Dies gilt nicht nur für die Paratexte inklusive des Titels ›Ship of Theseus‹ und dem Verfassernamen ›V.M. Straka‹ auf dem Buchdeckel, sondern auch für dessen materiale Beschaffenheit vom Einband aus hellgrauem Leinen über die Typographie bis hin zu den gelblich verfärbten Buchseiten.[65] Es handelt sich bei diesem fiktiven Artefakt um eine »täuschend echte Reproduktion eines geschundenen Bibliotheksbuchobjekts«.[66] Auf dem Titelblatt findet sich der Besitzvermerk »Property of Laguna Verde H.S. Library«, im hinteren Buchdeckel finden sich die gestempelten Daten der letzten Ausleihen sowie der ausdrückliche Hinweis: »KEEP THIS BOOK CLEAN. Borrowers finding this book pencil-marked, written upon, mutilated or unwarrantably defaced, are expected to report it to the librarian.«[67] Trotz dieser ausdrücklichen Anweisung enthalten die meisten Buchseiten handschriftliche Unterstreichungen, Anmerkungen und Kommentare in verschiedenen Farben am Rand des Textes; darüber hinaus sind zwischen die Seiten des Buches verschiedene Briefe, Postkarten, Fotokopien und Pläne eingelegt.[68] Doch diese mutwillige Beschädigung des Bibliotheksbuchs ist für die Lektüre des Textes konstitutiv, entspinnt sich doch in den Marginalien die schriftliche Unterhaltung zwischen den beiden Hauptfiguren, die neben der Narration des

---

65 Sara Tanderup: A scrapbook of you + me. In: *Orbis Litterarum* 72.2 (2017), 147–178, hier: 157, https://doi.org/10.1111/oli.12125 (10.1.2022): »S. is thus characterized by nostalgia for the old media, for handwriting, yellowing pages and for the book itself. It is nostalgic, because it is based on an idealization of these old media that is not grounded in reality – as suggested by the fact that S. itself is based on an illusion. The yellowing color is artificial, and the handwriting is scanned onto the pages. The work is designed to look old and worn while it is in fact an appealing new book.«

66 Mikko Keskinen: Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J. J. Abrams and Doug Dorst. In: *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 17.1 (2019), 141–158, hier: 141, https://doi.org/10.1353/pan.2019.0008 (8.1.2022): »a deceivingly realistic replica of a maltreated library book object« [Übers. oben: J.T.].

67 Beide Zitate: J.J. Abrams / Doug Dorst: *S.* Edinburgh: Canongate 2013, o.S.

68 Der bibliographische Referenzeintrag zu *S.* in der *Library of Congress* verzeichnet dreiundzwanzig eingelegte Schriftstücke mit Seitenzahl: https://lccn.loc.gov/ 2013942888 (8.1.2022).

fiktiven Romans eine zweite Handlungsebene[69] etabliert. Dabei handelt es sich um eine stereotype College-Romanze zwischen einer klugen Studentin und einem Langzeit-Doktoranden, der im Rahmen seiner Dissertation eher erfolglos versucht, die Identität von V.M. Straka zu lüften und im Buch nach versteckten Hinweisen sucht.[70] Die Herausforderung, diese diversen Spuren der beiden anderen Leser:innen in ihrem komplexen Zusammenhang zu erschließen, macht einen großen Teil des ästhetischen Reizes der Lektüre von *S.* aus. Die handschriftlichen Einträge vermitteln den Eindruck, man habe ein unikales Artefakt vor sich, wenngleich durchwegs klar bleibt, dass es sich dabei um ein massenmedial produziertes und professionell vermarktetes Produkt handelt.[71]

Für die Frage der Schriftlichkeit in *S.* ist die Einsicht entscheidend, dass es sich hier im strengen Sinne *nicht* um eine Edition eines fiktiven Textes handelt, sondern um ein Faksimile. Damit geht der Anspruch einher, das erfundene Schriftstück in seiner Materialität zur Gänze bis in die kleinsten Details exakt wiederzugeben. Das Unterfangen, einen Eindruck von der materialen Beschaffenheit des edierten Textes zu geben, das bereits Rabelais und Fischart mit den beschränkten Mitteln des Buchdrucks mit einer finiten Zahl von beweglichen Lettern umzusetzen versuchten, indem sie den zernagten Text durch kopfstehende Drucklettern und große Lücken etc. wiedergaben, ist in *S.* mit den technischen Möglichkeiten der modernen digitalen Reprographie und der Buchherstellung vollständig möglich geworden: Die Materialität des Schriftstücks ist bei der Lektüre direkt erfahrbar.

---

69 Wolfgang Hallet: Epistolary Forms as Semiotic and Generic Modes in the Multimodal Novel. In: Maria Löschnigg / Rebekka Schuh (Hg.): *The Epistolary Renaissance*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, 125–142, hier: 139.

70 Konzise Inhaltszusammenfassung in Schmitz-Emans / Honikel: Buch-Literatur, 863–866.

71 Monika Schmitz-Emans: Bücher für Kinder, Künstlerbücher, neuere Buchliteratur. In: Ute Dettmar / Caroline Roeder / Ingrid Tomkowiak (Hg.): *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung: Aktuelle Positionen und Perspektiven*. Stuttgart: Metzler 2019, 27–45, hier: 31: »Die ›Handschriftlichkeit‹ der Rand-Texte ist ebenso Fiktion wie der Unikat-Status des Buchexemplars, und der Leser weiß dies. Dass die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Buchs und seiner Nutzungsoptionen gelenkt wird, bleibt davon unberührt […]. Auch die vielen Lesezeichen, die in den Band eingelegt sind, sind Multiples (und nicht Resultat individueller Lektüren). Aber indem wir das Buch lesen, müssen wir sie bewegen – und ändern so die materielle Gestalt des Buchganzen«.

Die (scheinbare) Exaktheit der lichttechnischen Reproduktion der Vorlage hat allerdings zur Konsequenz, dass die Herausgeberinstanz und ihr Spielraum bei der Konstitution des edierten Textes vollständig entfallen. Es müssen keine Entscheidungen mehr darüber getroffen werden, wie das vorliegende Dokument transkribiert, ediert und einem Publikum präsentiert werden soll. Die Tätigkeit des Edierens – so scheint es zumindest in J.J. Abrams und Doug Dorsts Roman *S.* – ist durch den technischen Fortschritt obsolet geworden.[72]

Stattdessen wird die Aufgabe, das Schriftstück in seiner Komplexität zu erschließen und in seiner Schriftlichkeit zu entziffern, zur Gänze der Leserschaft übertragen. Die Aufgabe der Herausgeberinstanz, das Entziffern und Erschließen eines komplexen Konvoluts mit unterschiedlichen Schichten, geht konstitutiv in die Rezeptionsästhetik des Textes ein.

Während der gedruckte Text – V.M. Strakas Erzählung »Ship of Theseus« – keine besonderen Ansprüche stellt, ist die Auseinandersetzung mit den handschriftlichen Marginalien durchaus herausfordernd. So sind die Eintragungen nicht chronologisch angeordnet, sondern gehen wild durcheinander und nehmen nicht nur auf einzelne Worte und Aussagen im Text Bezug, sondern beziehen sich auch direkt aufeinander. Die beiden Schreibenden müssen aufgrund ihrer individuellen Handschriften unterschieden werden, während sich die verschiedenen Zeitebenen an der Verwendung verschiedenfarbiger Stifte erschließen lassen. Auch das Narrativ des Textes in den Marginalien müssen sich die Leser:innen – ganz ohne die Hilfe einer erläuternden oder kommentierenden Anweisung – selbst zusammenreimen. Diese Form der Darbietung erzwingt ein nicht-lineares Lesen, das mehrere Durchgänge durch das Buch verlangt, weil nur so die verschiedenen Schichten handschriftlicher Notate zur Gänze verständlich gemacht werden können.

V.M. Strakas »Ship of Theseus« ist, als Kopie eines fiktiven Buches, ein *simulacrum* im Sinne Baudrillards.[73] Es handelt sich dabei um ein hyperreales

72 Hier besteht durchaus eine Parallele zu den Debatten innerhalb der philologischen Editionswissenschaften, in denen sich – angesichts der Möglichkeit, alle relevanten Manuskripte und Druckausgaben eines bestimmten Textes digital perfekt zu reproduzieren – die Frage stellt, ob die Aufgabe einer wissenschaftlichen Edition tendenziell weniger in der Konstitution einer einzigen Fassung als vielmehr in der übersichtlichen Präsentation, Kommentierung und Lesbarmachung des ganzen Konvoluts liegen soll.

73 Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée 1981.

Faksimile[74] eines einzelnen Exemplars eines Buches aus den vierziger Jahren, das es nie gab und das in gewisser Hinsicht perfekter ist als die Vorlage. Der Status des faksimilierten Werks als *double* zeigt sich auch in der Wahl des Titels »Ship of Theseus«, der auf das gleichnamige philosophische Paradoxon verweist, das erstmals bei Plutarch[75] überliefert ist und sich mit der Identität eines Objekts über die Zeit beschäftigt: Wenn man beim Schiff des Theseus eine morsche Planke nach der anderen austauscht – handelt es sich dann immer noch um dasselbe Schiff?[76] In späteren Adaptationen des Problems[77] wird zusätzlich angenommen, aus den alten Planken des Schiffes würde nach dem Austausch schrittweise gleich neben dem ersten Schiff ein zweites gezimmert, so dass sich die Frage stellt, welches der beiden nun das Schiff des Theseus sei.[78] In ähnlicher Weise stellt sich bei *S.* die Frage, inwiefern die nicht vorhandene ursprüngliche Materialität – wie im Falle des ersten Schiffs, dem alle Planken entnommen wurden – tatsächlich konstitutiv für die Authentizität des Schriftstücks ist, oder ob die perfekte Wiedergabe der Struktur dafür nicht bereits ausreiche.[79]

---

74 Eines von Umberto Ecos Beispielen für das Phänomen der Hyperrealität amerikanischer Prägung sind denn auch die »Reproduktionen historischer Dokumente«, die in amerikanischen Museumsshops zu kaufen seien: »Die Leute nehmen sie in die Hand und sagen: ›*It looks old and feels old*‹, denn das Faksimile weckt nicht nur beim Berühren die Illusion von Alter, sondern es riecht auch irgendwie alt. Fast echt. Nur ist dummerweise der Kaufvertrag über Manhattan zwar in pseudoantiken Schnörkelbuchstaben geschrieben, aber englisch, während das Original natürlich holländisch war. Es handelt sich also nicht um ein Faksimile, sondern – wenn der Neologismus erlaubt ist – um ein ›Fak-diverso‹« (Umberto Eco: Reise ins Reich der Hyperrealität. In: Umberto Eco [Hg.]: *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*. München: Carl Hanser 1985, 36–99, hier: 44).

75 Plut. *Thes*. 23.

76 Ludger Jansen: The Ship of Theseus. In: Michael Bruce / Steven Barbone (Hg.): *Just the Arguments. 100 of the Most Important Arguments in Western Philosophy*. Chichester: Wiley-Blackwell 2011, 88f.; David Rose et. al.: The ship of Theseus puzzle. In: *Oxford Studies in Experimental Philosophy* 3 (2020), 158–174.

77 Thomas Hobbes: *De Corpore*, p. II, c. XI; dt. Übers.: Thomas Hobbes: *Elemente der Philosophie. Erste Abteilung: Der Körper.* Hg. von Karl Schuhmann. Hamburg: Felix Meiner 1997, 141f.

78 Andre Gallois: Identity Over Time. In: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Winter 2016, https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/identity-time/ (24.01.2022).

79 Weitere Deutungsmöglichkeiten des Buchtitels »Ship of Theseus« in Bezug auf das gleichnamige Paradox formulieren Emma de Vries / Yra van Dijk: ›Book für Loan‹: S. as

Erst die Hyperrealität dieses fiktiven Buches macht es möglich, die Schwierigkeit der Rezeptionsaufgabe zumindest ein Stück weit zu senken. Die handschriftlichen Einträge in *S.* sind bemerkenswert leserlich und klar geschrieben. Zwar ist eine mühelose, immersive Lektüre nicht immer möglich,[80] weil das Lesen der beiden distinkten Handschriften – im Gegensatz zum gedruckten Text – doch eine gewisse Anstrengung verlangt. Gleichwohl findet sich im ganzen Text keine einzige Stelle, an der die Handschriften gänzlich unleserlich sind oder sich auch nur so schwer entziffern ließen, dass dies den Lektüreprozess entscheidend stören würde. Dazu kommt, dass die handschriftlichen Einträge in *S.* so gut wie keine Schreibfehler, Korrektureingriffe und Streichungen enthalten, die typische Zeichen für einen spontanen Schreibprozess sind. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass sie – genauso wie die gedruckten Passagen des Werks – einem präzisen Korrektorat unterzogen wurden, bevor sie, kunstvoll auf den Druckseiten arrangiert, ins Reine geschrieben wurden. Im Vergleich zu einem ›echten‹ authentischen Dokument sind die Einträge also in gewisser Weise zu ›perfekt‹, sie spiegeln eine Realität wider, die es nicht gibt. Die Hyperrealität des Dokuments ist unauffällig und befördert gar den illusionistischen Effekt der scheinbaren Authentizität des Dokuments, obwohl sich bei näherer Betrachtung gerade darin implizit die Gemachtheit des Schriftstücks zeigt.

Die hyperrealistische Präsentation des Schriftstücks mit seinen mühelos entzifferbaren Handschriften hat die Funktion, das fingierte Artefakt für die Rezeption durch ein breites Publikum vorzubereiten. Sie ist gleichsam die Bedingung dafür, dass auf die Editionstätigkeit eines (fiktiven) Herausgebers verzichtet werden kann. Denn nur, wenn der gesamte Text für alle Rezipient:innen ohne besondere handschriftenkundliche Fertigkeiten lesbar ist, braucht es keine weiteren Hilfestellungen durch eine Vermittlungsinstanz: V.M. Strakas »Ship of Theseus« mit all seinen handschriftlichen Ergänzungen ist also gezielt so präpariert, dass es nicht erst durch eine Herausgeberfigur lesbar gemacht werden muss. Die grundsätzliche Lesbarkeit der Schrift als

---

Paradox of Media Change. In: Kiene Brillenburg Wurth / Kári Driscoll / Jessica Pressman (Hg.): *Book Presence in a Digital Age.* New York: Bloomsbury 2018, 127–144, hier: 129–131.

80 Schwarz: Der Text des Theseus, 5: »Während Medien prinzipiell das Ziel der Immersion verfolgen – der/die geübte LeserIn kann beispielsweise in ein Buch regelrecht eintauchen, weil die Buchstaben nicht mehr entziffert werden müssen, sondern ein Flow möglich ist – verhindert *Schiff des Theseus* dieses schnelle Lesen, erzwingt somit eine Reflexion über die vorhandenen Textebenen und rückt damit die Medialität des Buches in den Vordergrund.«

Effekt der hyperrealistischen Präsentationsform des Dokuments ist die pragmatische Voraussetzung dafür, dass die Leser:innen selbst stellvertretend in die Rolle des Editors schlüpfen können, und das Dokument ohne weitere Anleitung für sich selbst erschließen können. Diese Konstellation führt zu einer direkten Konfrontation der Rezipient:innen mit der Eigengesetzlichkeit der Schrift, insofern die Prozesse beim Lesen und Entziffern direkt von der Auseinandersetzung mit den einzelnen handschriftlichen Buchstaben abhängen.

5. Fazit

Die Schriftlichkeit spielt als basale Möglichkeitsbedingung literarischer Texte eine zentrale Rolle, die weitgehende Auswirkungen auf die Sinnkonstitution hat. Gleichwohl bleibt sie in ihrer Selbstverständlichkeit oft unbeachtet. Literarische Texte, die ihre eigene Schriftlichkeit verhandeln wollen, bedürfen daher eines gezielten Kunstgriffs: Die narrative Rahmung fiktiver Schriftstücke bietet die Gelegenheit dazu, die Bedingung ihrer Überlieferung und Erschließung zu thematisieren. Dies gilt ganz besonders dann, wenn die Dokumente als schwer lesbar imaginiert und materiell repräsentiert werden, wenn also die Schrift aufgrund des Zustands nicht reibungslos funktioniert. In diesem Aufsatz wurden drei literarische Beispiele untersucht, die solche Editionsszenen mit der ausführlichen Wiedergabe der zugehörigen fiktiven Schriftstücke kombinieren. Alle drei Werke reagieren in ihren unterschiedlichen historischen Kontexten auf mediale Umbrüche und reflektieren die Konsequenzen, die sich daraus für die Schriftlichkeit ergeben. Rabelais und Fischart stellen vor dem Hintergrund der humanistischen Editionstätigkeit die Frage danach, welche Aspekte der Schriftlichkeit bei der Wiedergabe handschriftlicher Dokumente mit den Mitteln des Drucks mit beweglichen Lettern verloren gehen. Indem E.T.A. Hoffmann in den *Lebens-Ansichten* einen Kater als Schreibenden imaginiert, verhandelt er in spielerischer Weise nicht nur die Frage (nicht-)menschlicher Autorschaft, sondern stellt die Abgrenzung von Schrift und Nicht-Schrift radikal in Frage, indem er den Drucker und Setzer die Kritzeleien des Katers bei ihrer flüchtigen, publizistischen Arbeit schnell und vermeintlich reibungslos entziffern lässt. Abrams und Dorst schließlich nehmen die neuen digitalen Formen von Schriftlichkeit zum Anlass, die besonderen Eigenheiten von Schrift im Rahmen des gedruckten Buchs konsequent auszuloten, indem sie ein Buch in seiner Gesamtheit zum fiktiven materialen

Artefakt machen und unterschiedliche Formen von Schrift miteinander kombinieren.

Das Konzept der Editionsszene – ursprünglich von Uwe Wirth in Analogie zur Schreibszene eingeführt – wurde in diesem Aufsatz weiterentwickelt, um Konstellationen wie diese zu beschreiben. Im Kern dieses Kunstgriffs steht dabei die Kombination der diskursiven Charakterisierung im editorischen Umgang mit dem Schriftstück in der Rahmenhandlung mit der Wiedergabe des fiktiven edierten Textes selbst, der die Spuren der Materialität und des Editionsprozesses in sich trägt. Damit wird es möglich, die Schriftlichkeit literarischer Texte nicht nur diskursiv zu verhandeln, sondern auch in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit am konkreten Objekt zu inszenieren und sie so in den Mittelpunkt zu rücken. Bei dieser Form der Präsentation des Textes wird also eine editorische Interaktion mit der Schrift inszeniert, bei welcher die widerständige Materialität der Buchstaben eine entscheidende Rolle bei der Textkonstitution spielt.

Zwischen Sprachstruktur und Sprachsinn – Fremdheit als schriftliche Aktantin bei Yoko Tawada

Nishant K. Narayanan

Schriftzeichen, die nicht konventionalisiert sind, provozieren die »Konzeptualisierungs- und Referentialisierungfähigkeit«[1] von Leser:innen. Die Wahrnehmung von Text und seiner Bedeutung wird durch unbekannte Schriftzeichen versperrt, wie in Thomas Morus' *Utopia* (1516), worin ein neues Weltsystem im Rahmen eines »neuen« Schrift-Codes entworfen wird. Indem neue und zugleich unbekannte Schriftformen eingesetzt werden, die dem lateinischen System nahestehen, »wird die visuelle Dimension des Textes akzentuiert, die man bei der Lektüre konventioneller Texte meist kaum bewusst wahrnimmt.«[2] Was Morus unternimmt und gleichzeitig als eine Anforderung für Leser:innen darstellt, ist die Handhabbarkeit von kreativen Lesestrategien, um die im literarischen Text eingebettete Fremdheit wahrzunehmen. Der Entwurf solch eines Textes, der aus unbekannten und bekannten Schriftsystemen verfasst wird, umfasst nach Monika Schmitz-Emans folgende Gesichtspunkte: »(a) Weltentwurf, (b) Verfremdung, (c) Entzifferungskunst und (d) Poetik der Diversität.«[3] Die Schriftkonstellation, die einerseits die Fremdheit im Text hervorhebt und andererseits die Textfiguren und Leser:innen dazu veranlasst, in der Schriftwelt den zugrundeliegenden Sinn zu erfassen, ist

1 Monika Schwarz-Friesel: Kohärenz versus Textsinn. Didaktische Facetten einer linguistischen Theorie der textuellen Kontinuität. In: Maximilian Scherner / Arne Ziegler (Hg.): *Angewandte Textlinguistik. Perspektiven für den Deutsch- und Fremdsprachenunterricht.* Tübingen: Gunter Narr 2006, 63–75, hier: 68.

2 Monika Schmitz-Emans: Mehrschriftlichkeit. Zur Diversität der Schriftsysteme im Spiegel literarischer Texte. In: Till Dembeck / Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Winter 2014, 183–208, hier: 184.

3 Ebd., 185.

auch in der Gegenwartsliteratur zu finden. Vor allem ist das Phänomen »einer selbstbewussten Akzentuierung der Andersheit von Fiktionen«[4] anhand von Schrift bei Autoren wie Yoko Tawada wahrzunehmen, deren Texte zum Aushandlungsort von Diversität werden und zugleich die feinen Unterschiede des Diskurses zwischen dem Eigenen und dem Fremden von Sprache, Schrift, Kultur und Körper ans Licht bringen. Vorliegender Beitrag versucht am Beispiel von den Texten Tawadas, diese Aspekte zu beleuchten und dabei die Agentialität von Schrift als Akteurin von Fremdheit und Vielfalt der Sprachen Deutsch und Japanisch in den Blick zu nehmen.

1. Deutsch und/oder Japanisch

Yoko Tawada wurde 1960 in Tokio geboren und lebt seit den 1980er-Jahren in Deutschland. Tawada schreibt ihre Werke auf Deutsch und Japanisch. In ihren Texten bezieht sie sich auf das Phänomen Schrift aus der bilingualen Perspektive. Diese Ausgangslage bietet Tawada somit auch die Gelegenheit, Deutsch und Japanisch als materiellen Sprachstoff zu bearbeiten und damit die wesentlichen Aspekte zur Konstitution von Sprache und Schrift aus einer bilingualen Ansicht neu auszuloten. Sobald die Sprache zum Material wird, gewinnt ihre Syntax, ihre Grammatik, ihre Orthographie und ihre Phonologie an Bedeutung bzw. wird semantisiert.[5]

Tawadas Texte werden nicht nur in ihrer Muttersprache Japanisch, sondern auch in der Fremdsprache Deutsch geschrieben. Diese Sprach- und Identitätsprämisse wird zum Dreh- und Angelpunkt ihres Schreibens und dieser ist mit metasprachlichen und sprachtheoretischen Äußerungen verknüpft. Auf den ersten Blick scheint es, als ob Tawada eine intime Wahlverwandtschaft mit den beiden Sprachen pflegt:

> »Die meisten Autoren hören auf, in einer Sprache zu schreiben, wenn sie in einer anderen Sprache zu schreiben angefangen haben. Das kann ich gut

---

4 Ebd.

5 Vgl. Michael Bies / Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): *›Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte.‹ Experiment und Literatur III 1890–2010*. Göttingen: Wallstein 2011, 9–30, hier: 9f. Auf beide nimmt ebenso Bezug: Esther Kilchmann: Alles Dada oder: Mehrsprachigkeit ist Zirkulation der Zeichen. In: Till Dembeck / Anne Uhrmacher (Hg.): *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen*. Heidelberg: Winter 2016, 43–62, hier 49.

verstehen, denn eine Sprache versucht eine zweite, die in demselben Kopf wächst, zu zerstören. Jedes Mal, wenn ich intensiv an einem japanischen Text gearbeitet habe, kann ich keinen Text mehr in der deutschen Sprache verfassen. Mühsam krieche ich wieder in die erneut verfremdete deutsche Sprache hinein, blind und verletzbar, Schritt für Schritt taste ich Wörter ab, bis ich mich wieder im Schreiben befinde. Dann habe ich aber ein Gefühl, als hätte ich nie im Leben auf Japanisch geschrieben. Mir fällt kein japanisches Wort mehr ein, das mich zum Schreiben motivieren könnte. Alle Wörter sind tot, genauer gesagt, nicht die Wörter, sondern ich bin tot in dieser Sprache. Ich setze trotzdem japanische Schriftzeichen aufs Papier, eines nach dem anderen. Langsam fangen die Schriftzeichen an, Bilder, Wörter, Ideen hervorzurufen, um mit ihnen zu kommunizieren. Die Sprachen tun in einem solchen Moment so, als würden sie den Menschen bei einem Ausdruck helfen. Ich glaube aber nicht an den guten Willen der Sprachen. Sie sind die Monster, die am liebsten jeden ›Ausdruck‹ zerstören wollen. Gerade diese Zerstörung habe ich bewußt als ein literarisches Verfahren gewählt. Ich will am Beginn jedes neuen Textes an den Punkt Null zurückgeworfen werden, den Punkt der Sprachlosigkeit, an dem kein Satz selbstverständlich einen Sinn produzieren kann. *Mich zieht am meisten die Literatur an, die diese Ohnmacht der Sprachlosigkeit kennt*.«[6]

Das Bewusstsein der Sprachlosigkeit, das Tawada veranlasst, der Sprache erneut auf den Grund zu gehen, nimmt sie zum Anlass, die Schriftzeichen wiederzugewinnen. Diese Spracherkundungen veranschaulicht sie mittels der Transkription der Übersetzung des Gedichts »Die Flucht des Mondes« aus dem Werk *nur da wo du bist da ist nichts*. Zu diesem Verfahren, das Tawada als »Mischschrift« bezeichnet, sagt sie: »Um Japanisch zu schreiben, muss man die Bedeutungsstämme mit chinesischen Ideogrammen schreiben und alles andere (Hände und Füße der Wörter) mit einer phonetischen Schrift. Das Gedicht zeigt, dass man mit dieser Mischmethode auch Deutsch schreiben kann.«[7]

Betrachtet man die schriftbezogenen Beispiele in Tawadas Werken, stellt man fest, dass ihre Figuren wie sie selbst an der Schwelle situiert sind. Die

6 Yoko Tawada: Der Schriftkörper und der beschriftete Körper. In: Ute-Christine Krupp / Ulrike Janssen (Hg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosaschreiben heute*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, 70–79, hier 71f.

7 Yoko Tawada: *Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte*. Tübingen: Konkursbuch 2010, 41.

Figuren, auf welche in diesem Beitrag eingegangen werden, sind namenlose Ich-Gestalten aus Japan, deren Leben in Deutschland von fremder Schrift umgeben sind. Die fremde Schrift manifestiert sich vor allem in Bildern, Gesichtern und Waren. Deren Entzifferung wird zur kontinuierlichen Herausforderung,[8] welche die Ich-Figur aus *Das Fremde aus der Dose* reflektiert:

> »Es gibt in jeder Stadt eine erstaunlich große Anzahl von Menschen, die nicht lesen können. Einige von ihnen sind noch zu jung dafür, andere lehnen es ab, die Schriftzeichen zu lernen. Es gibt auch viele Touristen und Arbeiter aus anderen Ländern, die mit anderen Schriftzeichen leben. In ihren Augen erscheint das Bild der Stadt wie verrätselt oder verschleiert.«[9]

Die Fremdheit, die zwischen der japanischen Ich-Figur und den Stadtbewohnern besteht, ist weitgehend durch die unterschiedlichen Schriftsprachen bedingt. Die Unfähigkeit der Ich-Figur, die Stadt zu bewohnen, die Stadt als einen eigenen Wohnort zu akzeptieren, liegt darin begründet, dass ihr die Schrift fremd bleibt. Indem die Ich-Figur die Stadt als ein eigenständiges und opakes Schrift- und zugleich als ein Symbolsystem betrachtet, kommt ein Schriftbild zustande, dessen eingebettete Referenzialisierungen eine Schriftlandschaft hervorrufen: »[S]o kann dieses System kraft seiner notationalen Ikonizität unsichtbare epistemische Sachverhalte sichtbar machen, also Abstrakta und theoretische Gegenstände dem Register der Wahrnehmbarkeit zuführen.«[10]

2. Das Schlangen-S

In demselben Text finden sich zwei Stellen, die sich mit deutschen Buchstaben auseinandersetzen. In einem Alltagskontext werden die Buchstaben auf einem Werbeplakat für die Ich-Erzählerin zu Wesen, die einen Körper zu besitzen scheinen: Der Buchstabe *S* beispielsweise erinnert sie an eine Schlange:

> »Als ich nach Hamburg kam, kannte ich zwar schon alle Buchstaben des Alphabets, aber ich konnte die einzelnen Buchstaben lange angucken, oh-

---

8 Vgl. Schmitz-Emans: Mehrschriftlichkeit, 185.

9 Yoko Tawada: *Das Fremde aus der Dose*. Graz / Wien: Droschl 1992, 12.

10 Sybille Krämer: ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift: In: Sybille Krämer / Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl.* München: Fink 2003, 157–176, hier: 162.

ne die Bedeutung der Wörter zu erkennen. Ich blickte zum Beispiel jeden Tag auf die Plakate vor der Bushaltestelle und las niemals die Namen der Produkte. Ich weiß nur, dass auf einem der schönsten Plakate von ihnen siebenmal der Buchstabe ›S‹ auftauchte. Ich glaube nicht, daß dieser Buchstabe mich an die Gestalt einer Schlange erinnerte. Nicht nur das ›S‹, sondern auch die Buchstaben des Alphabets hatten im Unterschied zu einer lebenden Schlange weder Fleisch noch Feuchtigkeit. Ich wiederholte die S-Laute im Mund und merkte dabei, daß meine Zunge plötzlich fremd schmeckte. Ich wußte bis dahin nicht, daß die Zunge auch nach etwas schmecken konnte.«[11]

Die Assoziation der Schlange mit dem Buchstaben versinnbildlicht die enge Beziehung zwischen Schrift und Körper als einen zischenden Laut, ein materielles Gebilde und ein lesbares und wahrnehmbares Zeichen. Diese mehrschichtige Konstellation von Schriftdimensionen als Tierbild kann zwar ein verzerrtes Bild erzeugen, aber auch zugleich die affektiven Aspekte ausdrücken, z.B. das Zischen der Schlange, das im Mund einen Geschmack hervorruft. Diese Assoziation von Tierfiguren mit der Schrift erfolgt an einer weiteren Stelle, wobei die Ich-Figur ein Schild jetzt als mythisches Tier, als Drache wahrnimmt:

»Von unserer Bushaltestelle aus konnte man nicht nur die verschiedenen Werbeplakate, sondern auch die Schilder einiger Restaurants sehen. Eines von ihnen gehörte zu einem chinesischen Restaurant, das ›Goldener Drache‹ hieß. Zwei chinesische Schriftzeichen leuchteten golden und grün. Das erste bedeutet ›Gold‹ und das zweite bedeutet ›Drache‹, erklärte ich Sascha, als sie lange auf das Schild blickte. Sascha sagte mir dann, daß das zweite Zeichen tatsächlich eine ähnliche Gestalt habe wie ein ›richtiger‹ Drache. Es ist zwar möglich, in diesem Zeichen das Bild eines Drachens zu sehen: das Kästchen rechts oben könnte ein Drachenkopf sein, und die Striche auf der rechten Seite erinnern mich an den Rücken des Drachen. Sascha wußte aber, daß es kein ›Bild‹ des Drachens war, denn sie fragte mich, ob ich es auch *schreiben* könnte.«[12]

---

11 Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 12f. Eine ähnliche piktorale Lesart des Graphems ‚S' findet sich bei Rudyard Kipling: How the Alphabet was Made. In: Ders.: *Just so Stories*. New York: Doubleday 1912, 145–170, hier: 152f.

12 Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 15f.

Wie sich an dem Beispiel der Schlange zeigt, wird auch hier die Fremdheit der Schrift zwischen den Figuren jeweils aus japanischer und deutscher Perspektive verhandelt. Diese gemeinsame Diskussion über die Schriftgestalt und deren Lesen ist hier als ein Versuch zu sehen, die Grenzen und Möglichkeiten von fremder Schrift möglichst präzise auszuloten. Das Gespräch und die am Schluss gestellte Frage ist nach Schmitz-Emans ein Verfahren mit bildlichen Erscheinungen, denn

> »mittels des Bildes vom Gewebe wird nicht nur die Beschaffenheit von Texten, sondern auch die Interaktion zwischen Texten und Lesern metaphorisch charakterisiert. ›Lesen‹ erscheint dabei nicht mehr als Decodierung eines vorgegebenen Sinns – und in letzter Konsequenz auch nicht mehr als Aktualisierung eines bereitgestellten Sinnpotenzials, sondern als ein Spiel mit dem Text, ein Weiterspinnen seiner Fäden, eine Verknüpfung der Textfäden mit eigenen ›Gedankenfäden‹«.[13]

Der Versuch der Ich-Figur, mittels der Drachengestalt der deutschen Protagonistin Sascha Wissen zu vermitteln, wird für die Ich-Figur zu einer pädagogisch-didaktischen Reflexionsphase über die Vermittlungspraxis von Schrift. Dass Sascha die Schrift bzw. die darin eingebettete Botschaft lesen konnte, wird zu einem Erfolgsmoment für die Ich-Figur:

> »Ein paar Wochen später zeigte mir Sascha eine Teetasse und sagte, daß sie dort das Zeichen ›Drache‹ entdeckt habe. In der Tat stand dieses Zeichen auf der Tasse. Sascha hatte sie in einem Laden gefunden und sofort gekauft. Zum ersten Mal im Leben konnte sie lesen. Ich wollte ihr dann noch mehr Schriftzeichen beibringen. Sie wird zwar eine Analphabetin bleiben, da sie nicht das ›Alphabet‹ lesen kann, aber sie kann jetzt ein Schriftzeichen lesen und weiß, dass das Alphabet nicht das einzige Schriftsystem der Welt ist.«[14]

Die Aneignung und Anwendung der Lesefähigkeit Saschas bildet hier einen zentralen Punkt für die Verständigung zwischen Ich-Figur und Sascha. Das Lesen wird zur gelungenen Kulturtechnik im Sinne Sybille Krämers, indem »die Schrift […] zur Bedingung der Möglichkeit von Sprache als einem linguistischen Objekt [wird]. Diese Bedingung der Möglichkeit allerdings stiftet sie in ihrer Eigenschaft, eine Kulturtechnik zu sein.«[15]

---

13 Schmitz-Emans: Mehrschriftlichkeit, 205.

14 Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 16.

15 Krämer: ›Schriftbildlichkeit‹, 166.

Die Lesbarkeit von Schriften und die damit verbundenen Lautwerte, auf die die Ich-Figur eingeht, sind hier als ein Subversionsakt seitens Tawadas zu verstehen. Tawada fordert von den Leser:innen eine neue Praxis des Lesens von Schriftzeichen, die auf die Erforschung der zugrundeliegenden Beziehung zwischen Schrift, Körper und Kultur abzielt. Das Schriftlesen erfolgt am und mit dem Körper. Diese doppelschichtige Schriftoberfläche, an der die äußerliche Fremdheit von Körper und innerliche Unverständlichkeit bzw. Herausforderung, die fremde Schrift zu internalisieren, wahrgenommen wird, verortet die Ich-Figur wieder in einem sprachkulturellen Transitraum. Diese Verwandlung, die nicht nur den Körper betrifft, sondern auch über die eigene Wahrnehmung von fremder und eigener Kultur neu nachzudenken zwingt, beschreibt die Ich-Figur folgendermaßen:

> »Jeder Versuch, den Unterschied zwischen zwei Kulturen zu beschreiben, mißlang mir: Der Unterschied wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte. Jeder fremde Klang, jeder fremde Blick und jeder fremde Geschmack wirkten unangenehm auf den Körper, so lange, bis der Körper sich veränderte. Die Ö-Laute zum Beispiel drängten sich zu tief in meine Ohren und die R-Laute kratzten in meinem Hals. Es gab auch Redewendungen, bei denen ich eine Gänsehaut bekam, wie zum Beispiel ›auf die Nerven gehen‹, ›die Nase voll haben‹ oder ›in die Hose gehen‹.«[16]

Bei Tawada manifestiert sich der Körper somit als ein organisches Konzept, das mit der Sprache und der Schrift verbunden ist. Dazu sagt Tawada in einem Gespräch mit Carsten Kloon:

> »Dass der Körper sich immer wieder verändert. Das kann auch durch Reisen passieren, oder wenn man zu Hause ist. Und auch durch die Sprache kann es passiert sein, dass sich der Körper verändert, dass das Leben sich verändert, welches keine feste Form hat. Das hat auch wieder mit dem Wasser zu tun. Verwandlung, Mutation, Deformierung.«[17]

In dieser Hinsicht erweitert Tawada das Lesen um eine surreale Dimension, und der Leseakt

16 Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 14f.

17 Zit. nach Sohani Sachdeva: »Wer bin ich?« Die (De)Konstruktion des Identitätsbegriffs in Yoko Tawadas Roman *Das Bad*. In: *German Studies in India. Beiträge aus der Germanistik in Indien*. N.F. 4 (2015), 29–47, hier: 45.

> »erscheint bei Tawada gerade mit Bezug auf differente Schriftsysteme als ein vielschichtiger und facettenreicher Prozess, der sich keineswegs auf die Entzifferung geläufiger Zeichen am Leitfaden eines vertrauten Codes beschränkt – und stets auch eine materiell-sinnliche Erfahrung ist. Und gerade das Lesen fremdkultureller Zeichen macht sinnfällig, was alles Lesen eigentlich ist: ein Sich-Abarbeiten an Zeichen-Materialien, ein Prozess des Konjizierens und des Projizierens, manchmal auch die Herstellung eigenwilliger Interlinearversionen.«[18]

3. Die Brezel

Ein weiteres Beispiel für die Agentialität von Buchstaben findet sich in dem Text *Rothenburg ob der Tauber. Ein deutsches Rätsel.* Hier ist die Ich-Figur eine Touristin und mit einer Reisegruppe in der Stadt unterwegs. In der Stadt stößt sie auf eine »rätselhafte Form« eines Ladenschilds. Als Antwort auf die Frage, was diese Form bedeutet, bekommt die Ich-Figur die Antwort, dass es sich um eine Brezel handele. Das fremde Wort ist für die Ich-Figur eine Gelegenheit, sich innovative Schriftformen mit der Brezel vorzustellen. Dieser Spielraum, den die Sprache anbietet, in unterschiedlicher Form dargestellt zu werden, wie eben die hier besprochene Teigware, ermöglicht es gleichzeitig, das Zeichen und die Schrift zu unterschiedlichen Bedeutungskonstellationen zusammenzufügen. Dazu schreibt Julia Kristeva: »These two modalities [the semiotic and the symbolic] are inseparable within the signifying process that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse.«[19] Diese Dialektik, die der Wahrnehmung und der Interpretation von Schriftzeichen zugrunde liegt, beschreibt Schmitz-Emans wie folgt:

> »Die Beschreibung und Interpretation fremder, in vordergründigem Sinn unlesbar erscheinender Schriftzeichen aus einer Außenperspektive vollzieht sich bei Tawada in allerlei Varianten. Oft kondensiert sich die Wahrnehmung einer kulturell fremden Welt in der Wahrnehmung fremder Textelemente. Auch die Lautwerte fremder Schriftzeichen als fremd klingende Laute werden zu den rahmenden Erzähltexten in verschiedene Beziehungen gesetzt, werden mit den Lauten des jeweils vertrauten Sprach-

---

18 Schmitz-Emans: Mehrschriftlichkeit, 186.

19 Julia Kristeva: *Revolutions in Poetic Language*. Übers. von Margeret Waller. New York: Columbia University Press 1984, 24.

> und Schriftsystems verglichen, gegen sie ausgetauscht und eigenwilligen Neuinterpretationen unterworfen«.[20]

Diese Praktik von vager bzw. sinnverkehrter Bedeutungsherstellung erläutert Ulrike Reeg: Tawada »beschreibt den Prozess der Decodierungen eines fremden Zeichensystems aus der Perspektive eines ›naiven‹ Blinkwinkels.«[21] Diesen Zusammenhang hat Tawada in einem Interview über ihre Vorstellungen vom Schreiben in zwei Sprachen folgendermaßen ausgedrückt: »Für mich ist es wichtig, daß ich in der Muttersprache und gleichzeitig in einer anderen Sprache schreibe. Dadurch, daß ich in zwei Sprachen schreibe, entdecke ich ständig schwarze Löcher im Gewebe der Sprachen. Aus diesen sprachlosen Löchern entsteht Literatur.«[22]

Tawadas Unternehmen, Schrift und Bild zu verschmelzen, indem die Schriftbildlichkeit zu einer Schriftsprachlichkeit führt, lässt sich mit Sybille Krämers Ansatz von Schriftbildlichkeit kontextualisieren. Krämer deutet den Unterschied zwischen Sprache und Bild als disjunktive symbolische Ordnungen. Tawadas Figuren, die sich in Deutschland befinden, z.B. die Figur aus dem Text *Das Fremde aus der Dose*, betrachten die Schrift als eine fremde Gestalt.[23] Die aus Japan stammende Figur ist mit der phonetischen

---

20 Schmitz-Emans: Mehrschriftlichkeit, 186.

21 Ulrike Reeg: Autorinnen aus dem asiatischen Kulturraum. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, 263–273, hier: 272.

22 Albrecht Kloepfer / Miho Matsunaga: Yoko Tawada. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur KLG* 3, 64 (2000), 1–18, hier: 2.

23 Vgl. Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 17f.: »Einmal kaufte ich mir eine kleine Dose im Supermarkt, auf die eine Japanerin gemalt war. Ich öffnete die Dose zu Hause und sah ein Stück Thunfisch darin. Die Japanerin schien sich während der langen Schiffsfahrt in ein Stück Fisch verwandelt zu haben. Diese Überraschung erlebte ich an einem Sonntag, weil ich mich entschlossen hatte, sonntags keine Schrift zu lesen. Stattdessen beobachtete ich die Menschen, die ich auf der Straße sah, so als wären sie vereinzelte Buchstaben. Manchmal setzten sich ein paar Menschen zusammen in ein Café, und so bildeten sie für eine Weile gemeinsam ein Wort. Dann lösten sie sich, um ein neues Wort zu bilden. Es muß einen Moment gegeben haben, in dem die Kombination dieser Wörter zufällig mehrere Sätze bildete und in dem ich diese fremde Stadt wie einen Text hätte lesen können. Aber ich entdeckte niemals einen Satz in dieser Stadt, sondern nur Buchstaben und manchmal einige Wörter, die mit dem ›Inhalt‹ der Kultur direkt nichts zu tun hatten. Diese Wörter motivierten mich hin und wieder, die äußere Verpackung zu öffnen, um eine weitere Verpackung darunter zu entdecken.«

Schrift vertraut, die »als aufgeschriebene Sprache und somit als ein Medium, das auf die Lautsprache als seine ›Botschaft‹ bezogen ist[,]«[24] referiert.

4. Fazit

Den Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags bildete die Frage nach der Beziehung zwischen Fremdheit und Schrift. Dabei wurde ausgehend von Tawadas Texten untersucht, wie in diesen Texten mit Schrift die Identitätskonstruktionen, deren Projektionen und Artikulationen behandelt wird. Dabei wurden die Fremdheit und Materialität der Schrift zum Anlass für die Ich-Erzählerin, zwischen der Eigen- und der Fremdsprache zu unterscheiden und die affektiven Aspekte, die der Artikulation von Sprache zugrunde liegen, poetisch zu nutzen.[25] Somit lassen sich Schrift, Sprache und Identität als Differenz erzeugende Akteurinnen verstehen, deren umfangreiche Inszenierungen die Figuren und die Leser:innen dazu bringen, über die Grenz- und Tragweite des Fremden und des Eigenen in der Sprache zu reflektieren.

24 Krämer: ‚Schriftbildlichkeit', 158.

25 Vgl. Tawada: *Das Fremde aus der Dose*, 15: »Die meisten Wörter, die aus meinem Mund herauskamen, entsprachen nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gäbe, das meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfing.«

Festschreiben und Freisprechen? Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrie und Metafiktionalität bei Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau

Julia Dettke

1. Hinführung und theoretische Perspektiven

In der Literatur wie in der Literaturtheorie steht Schriftlichkeit häufig in Verbindung mit Machtverhältnissen und Machtasymmetrien. Jacques Derrida etwa verweist gleich zu Beginn seines Buches *De la grammatologie*, Dt.: *Grammatologie* (1967) darauf, dass die »Metaphysik der phonetischen Schrift (beispielsweise die Buchstabenschrift) in ihrem Ausgang […] nichts anderes gewesen ist als ein ursprünglicher und machtvoller Ethnozentrismus«.[1] Roland Barthes schreibt 1973 in den *Variations sur l'écriture* (Dt.: *Variationen über die Schrift*) im Abschnitt »Pouvoir«:

> »Die Verbindungen zwischen Macht und Buch sind bekannt. […] [S]chreiben können ist eines der ersten Mittel der sozialen Selektion; um so mehr, als das Buch noch nicht existierte und alle Übermittlungs-, Informations- und Reflexionsaktivitäten sich auf dem Wege über das Manuskript und seine Kopie vollzogen, war die Schrift reines Machtinstrument. […] Wer aber Macht sagt, sagt auch Gegen-Macht.«[2]

1 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, 11.

2 Roland Barthes: *Variations sur l'écriture*. Mainz: DVB 2006, 119: Dort heißt es: »[D]as Buch war reines Machtinstrument«, wo im Französischen »l'écriture était un pur instrument de pouvoir« steht; die dortige missverständliche deutsche Übersetzung wurde von der Verfasserin korrigiert.

Und Michel Foucault stellt in *Surveiller et punir, Überwachen und Strafen,* 1975 fest: »Als wesentliches Element in den Räderwerken der Disziplin konstituiert sich eine ›Schriftmacht‹«.[3] Er nennt die Schrift hier als Teil der panoptischen Macht, die das Individuum als Subjekt (im *assujettissement*) sichtbar macht und gerade damit unterwirft.

Zwei Aspekte sind in diesen Theorieperspektiven entscheidend für die Verbindung von Schriftlichkeit und asymmetrischer Machtausübung: Dies ist erstens Schriftlichkeit als Aktant von Machtasymmetrien durch den Ausschluss aus Kommunikation, indem etwa Analphabeten keinen Zugang zu den schriftlich verbreiteten Informationen haben. Zweitens bewirkt Schriftlichkeit Machtasymmetrien durch die Ansammlung von Information über Subjekte, mit dem Ziel ihrer Identitätsfixierung.

Weniger als um eine Diskussion der theoretischen Perspektiven auf Schriftmacht soll es im Folgenden jedoch darum gehen, wie literarische Texte von ihr erzählen – und sie dabei zu ihrer eigenen schriftlichen Verfasstheit in Beziehung setzen. Schriftmacht wird dabei zum einen im Rahmen der erzählten Handlung, zum anderen in paratextuellen Inszenierungen und metafiktionaler Reflexion in den Blick genommen. Beide Aspekte, Ausschluss aus der Kommunikation und Ansammlung von Information, werden die Lektüre der Texte von Denis Diderot, Alessandro Manzoni und Patrick Chamoiseau analytisch fokussieren und zuspitzen. In den Texten *Jacques le fataliste et son maître / Jacques der Fatalist und sein Herr* (als Manuskript zuerst in der *Correspondance littéraire* 1778–80, gedruckt zuerst auf Deutsch 1785 und 1792) von Diderot,[4] *I promessi sposi* (*Die Brautleute* [1827/1840][5] und *Storia della colonna infame / Geschichte der Schandsäule* [1842])[6] von Manzoni und *Solibo Magnifique* (1988)[7] von Chamoiseau wird Schriftlichkeit von den Figuren einerseits als Herrschaftsinstrument erlebt und erscheint andererseits als materiell-mediales Dispositiv von Handlungsmacht, die der Text durch metafiktionale Verfahren selbst kommentiert und hinterfragt. Im Zentrum

3 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, 244.

4 Französisch: *Jacques le fataliste et son maître*. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Hinrich Schmidt-Henkel aus dem Jahr 2014 zitiert.

5 Italienisch: *I promessi sposi*. Im Folgenden wird die deutsche Übersetzung von Burkhart Kroeber aus dem Jahr 2000 zitiert.

6 Italienisch: *Storia della colonna infame*. Im Folgenden wird die Übersetzung von Burkhart Kroeber aus dem Jahr 2012 zitiert.

7 *Solibo Magnifique* wurde bislang nicht ins Deutsche übertragen; die folgenden Übersetzungen stammen von der Verfasserin.

steht dabei die Frage danach, wie die Texte mit dem scheinbaren Paradox umgehen, dass sie selbst im Medium der Machtausübung geschrieben sind, das sie als problematisch sichtbar machen: Welche Konsequenzen hat es für ihre Poetiken, wenn sie sich selbst als Aktanten von (sozialen) Machtasymmetrien thematisieren und ihre Schreibweise in Hinblick darauf reflektieren? Wie gehen sie damit um, dass sie ob ihrer literarischen Eigenmedialität stets selbst in der Gefahr sind, Aktanten asymmetrischer Schriftmacht zu sein?

Die untersuchten Texte erstrecken sich vom späten 18. Jahrhundert über die Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die jüngste Gegenwart. Dies soll zumindest in Ansätzen auch einen Nachvollzug der historischen Entwicklung von Schriftmacht erlauben: von einer allmächtigen, aber unspezifischen und ungreifbaren Schriftmacht in der Voraufklärung zu den Anfängen und der schließlich deutlichen Ausprägung der Machtausübung durch die Anhäufung von Wissen und damit einhergehenden Fixierung der Identität der unterlegenen Subjekte.

2. Denis Diderot: Jacques le fataliste et son maître (1796)[8]

In Diderots berühmtem Roman beziehungsweise *anti-roman* geht es um den Diener Jacques und seinen Herrn, die sich auf einer gemeinsamen Reise mit zunächst unbekanntem Ziel befinden, um die umgekehrten und stellenweise auch umkämpften Machtverhältnisse zwischen ihnen – und, ganz entscheidend, um eine ominöse Schriftmacht, die alles, was geschieht, bereits vorherbestimmt haben soll. Es ist der Glaube an diese Macht, die Jacques den Beinamen »Fatalist« einbringt, während sein Herr, hier deutet sich die Umkehr der Hierarchie zwischen den beiden bereits an, eigenschaftslos und sogar namenlos bleibt. Zudem ist Jacques ein begabter mündlicher Erzähler, der seinem

---

8 Der Roman hat bekanntermaßen eine außergewöhnliche Publikationsgeschichte: Von 1778 bis 1780 erschien der Text in Etappen in der *Correspondance littéraire*, bis 1783 fügte Diderot allerdings noch weitere Teile hinzu. Es scheine insofern zutreffend, sich den Text von etwa 1765 bis 1780 oder 1783 als »chantier ouvert«, als »offene Baustelle«, vorzustellen, schreibt Henri Lafon in der *Notice* der Pléiade-Ausgabe von *Jacques le fataliste et son maître* (Henri Lafon: Notice. In: Denis Diderot: *Contes et romans*. Paris: Gallimard 2004, 1183). Ob der Zensur konnte der Roman erst 1796 in französischer Sprache erscheinen; die deutsche Ausgabe in Mylius' Übersetzung dagegen wurde bereits 1792 publiziert.

Herrn, immer wieder unterbrochen von unvorhergesehenen Ereignissen auf dem Weg, von seinen Liebesgeschichten zu erzählen versprochen hat.

Der im Roman wohl am häufigsten wiederholte Satz(teil) lautet »c'est écrit là-haut« bzw. »c'était écrit là-haut«, »es steht [oder: stand] dort oben geschrieben«. Wen die beiden auf ihrem Weg treffen, dass der Herr ihn verprügelt, sämtliche Ereignisse und Handlungsabläufe werden diesem »dort oben« zugeschrieben, das manchmal auch die »große Schriftrolle« oder das »große Buch« genannt wird und dessen ironischer Einsatz den gesamten Roman durchzieht. Prägnant zeigt sich dies bereits im berühmten ersten Absatz des Romans:

> »Wie waren sie einander begegnet? – Durch Zufall, wie alle. – Wie hießen sie? – Was schert Sie das? – Wo kamen sie her? – Vom nächstgelegenen Ort. – Wohin gingen sie? – Wer weiß schon, wohin er geht? – Was sagten sie? – Der Herr sagte nichts, und Jacques sagte, sein Hauptmann habe gesagt, alles Gute oder Schlechte, das uns hienieden widerfährt, stehe dort oben geschrieben.
> Der Herr: Das ist mal ein großes Wort.«[9]

Dieser Textanfang führt mit all den verweigerten Antworten die Leseerwartungen an einen Roman vor und *ad absurdum*. Und er subvertiert sie auf eine Weise, die der von Jacques beschworenen Allmacht der Schrift ein metaleptisches Erzählen gegenüberstellt, das seinerseits Mündlichkeit fingiert – und gerade davon handelt, dass noch nichts festzustehen und festgeschrieben zu sein scheint. Bereits eine Seite später heißt es:

> »Sie sehen, werter Leser, ich bin auf einem guten Wege, und jetzt läge es ganz bei mir, Sie ein Jahr, zwei Jahre, drei Jahre auf den Bericht von Jacques' Liebesdingen warten zu lassen, indem ich ihn von seinem Herrn trenne und

---

9 Denis Diderot: *Jacques der Fatalist und sein Herr*. Berlin: Matthes & Seitz 2014, 7. Im Original heißt es: »Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le Maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut« (Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. In: Ders.: *Contes et romans*. Paris: Gallimard, 2004, 669).

> beide sämtlichen Zufällen unterwerfe, die mir so in den Sinn kämen. […] Es ist ja so leicht, Geschichten zu erfinden!«[10]

Sowohl das Paar von Jacques und seinem Herrn als auch das Paar von Erzähler und Leser ist also als asymmetrisches Machtverhältnis konstruiert, dessen Asymmetrie etwas mit der Macht von Schriftlichkeit zu tun hat. Zwar sichert sich auch Jacques seine überlegene Position dem Herrn gegenüber eben damit, dass er ein so talentierter Geschichtenerzähler ist, und sein Herr auf keinen Fall möchte, dass diese Erzählungen enden. Das ändert jedoch nichts daran, dass er dem »dort oben Geschriebenen« ausgeliefert zu sein glaubt.

Die Form dieses Romans selbst dagegen ist geprägt von einem Erzählverfahren, das die Unidirektionalität, Fixiertheit und Nachträglichkeit des schriftlichen Erzählens zu durchbrechen und in eine performative, dialogische Gleichzeitigkeit zu überführen versucht. Nur ob der erneuten dreisten Fragen des fiktiven Lesers müsse er jetzt den Ort der Nachtunterkunft von Jacques und seinem Herrn spezifizieren und lasse die beiden notgedrungen in einem riesigen Schloss übernachten, heißt es etwa an einer Stelle:

> »Gut, wenn Sie darauf bestehen, dann sage ich Ihnen, dass die beiden den Weg nach… ja, warum nicht? … nach einem riesigen Schloss nahmen, an dessen Frontgiebel zu lesen stand: ›Ich gehöre niemandem, und ich gehöre allen. Ihr wart in mir, bevor ihr eintratet, und ihr werdet weiter in mir sein, wenn ihr mich verlassen habt.‹«[11]

Vieles spricht dafür, diese Textstelle metafiktional zu lesen. Bezeichnet das *château immense* also die Erzählung selbst, wofür unter anderem die doppelte Bedeutung des Wortes »Frontgiebel«, frz. »frontispice«, spricht, das auch das (häufig illustrierte) Titelblatt bezeichnet,[12] dann offenbart sich ein Verständ-

---

10 Ebd., 9: »Vous voyez, Lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître, et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. […] Qu'il est facile de faire des contes!« (Diderot: *Jacques le fataliste*, 670).

11 Ebd., 34: »Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers… Oui; pourquoi pas? vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: *Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez*« (Diderot: *Jacques le fataliste*, 684).

12 In der von Diderot herausgegebenen *Encyclopédie* finden sich ebenfalls zwei Einträge zu »frontispice«: Einer, der dem Bereich der »architecture«, und einer, der dem Bereich der »imprimerie« zugeordnet ist. Vgl. *Encyclopédie*, 341; online einsehbar unter: http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v7-420-1/. Der Eintrag in der Katego-

nis von Literatur und Schrift, die allen gehören sollten, ein gewissermaßen demokratisches und nicht länger absolutistisches Literaturverständnis. Dass sich Diderots Roman am Ende zusätzlich als Herausgeberfiktion entpuppt und die Erzählung von Jacques und seinem Herrn als Plagiat deklariert, das nach dem eigentlichen Schluss[13] verschiedene Enden als Möglichkeit anbietet, stützt zusätzlich die These, dass *Jacques le fataliste et son maître* in der eigenen Schreibform einen Gegenentwurf zum unentrinnbaren »dort oben Geschriebenen« sucht.[14]

In Diderots *Jacques le fataliste et son maître* zeigt sich Schriftlichkeit als abstrakte Schriftmacht eines »dort oben Geschriebenen« als (auch religiös und gesellschaftspolitisch kodierte) unerreichbare, nicht zu beeinflussende Allmacht, die über den Verlauf des Lebens der Angehörigen des dritten Standes bestimmt. Sie häuft dabei keine Informationen über das Subjekt an, sondern zeigt sich voraufklärerisch als unveränderliche, aber auch ungreifbare Macht, die standesspezifisch, aber nicht individualisierend wirkt. Veränderbar scheint sie lediglich durch den Rückgriff auf ein präsentisches mündliches Erzählen zu sein, sowie, als Präfiguration der Ideale der Aufklärung, in der Adressierung der Lesenden als aktive Dialogpartner:innen, Mitdenker:innen und Mitgestalter:innen.

3. Alessandro Manzoni: *Die Brautleute* (1827) und *Geschichte der Schandsäule* (1842)[15]

Gut vierzig Jahre nach *Jacques le fataliste et son maître* erscheint in Italien, ebenfalls als Herausgeberfiktion, Alessandro Manzonis *Die Brautleute*, noch immer

---

rie *imprimerie* gibt auch an, dass dort klassischerweise ein Bild des Autors zu sehen war – die Platzierung der Inschrift steht also auch für die Auflösung der Autoren- als Deutungsinstanz und nimmt damit gewissermaßen schon vorweg, was Roland Barthes fast 200 Jahre später in *La mort de l'auteur* schreiben würde, wenn er die Lesenden zur entscheidenden Instanz erhebt.

13 Vgl. ebd., 372.

14 Vgl. Jean-Marie Goulemot: Figures du pouvoir dans *Jacques le fataliste*. In: *Stanford French Review* 2/3 (1984), 321–333; Thomas Klinkert: Diderots subversive Ästhetik als Ausdruck seiner kritischen Analyse von Machtstrukturen: *Le neveu de Rameau* und *Jacques le fataliste*. In: Isabelle Deflers (Hg.): *Denis Diderot und die Macht. / Denis Diderot et le pouvoir*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015, 181–194.

15 Siehe Alessandro Manzoni: *I promessi sposi*. Mailand: Feltrinelli 2003 sowie Ders.: *Storia della colonna infame*. Mailand: Feltrinelli 1992.

der wohl berühmteste und kanonischste italienische Roman überhaupt. Der Text, der von den Verlobten Renzo und Lucia handelt, deren Hochzeit durch machtvolle Intrigen lange Zeit verhindert wird und die dabei jahrelang getrennt werden, beginnt in der »Vorrede« mit einer großen Schriftskepsis:

> »– Aber wenn ich die heroische Mühe überstanden habe, diese Geschichte aus dieser verblichenen und zerkratzten Handschrift abzuschreiben, um sie, wie man so sagt, herauszubringen, wird sich dann wohl jemand finden, der sich auch die Mühe macht, sie zu lesen?«[16]

In der Folge thematisiert der fiktive Herausgeber die materiellen und stilistischen Bedingungen der schriftlichen Überlieferung, deren Ergebnis sein eigener Text ist, zusammen mit seiner Verantwortung als schriftlicher Erzähler einer bereits bestehenden Geschichte, die er »schön, was sage ich, wunderschön«[17] findet. »Aber wie mittelmäßig, wie ungeschliffen, wie fehlerhaft ist er trotzdem! Lombardische Eigenheiten zuhauf, falsch gebrauchte Wendungen der Hochsprache, willkürliche Grammatik, ungefügter Satzbau«,[18] »gleichzeitig plump und geziert«,[19] und schließlich: »[U]nerträglich«[20] sei ihr Stil, urteilt er, und rechtfertigt damit, dass er die Geschichte des gefundenen Manuskripts in seinen Worten neu erzählt. Er überlegt sogar, all seine Umgestaltungsentscheidungen aufs Genaueste zu rechtfertigen und diese Begründungen und Rechtfertigungen selbst als Teil des Textes mit zu veröffentlichen, verwirft dies dann jedoch, »weil ein Buch, das zur Rechtfertigung eines anderen, ja des Stils eines anderen geschrieben wird, lächerlich wirken könnte, und zweitens, weil von Büchern eines auf einmal genügt, wenn es nicht selbst schon zuviel ist.«[21] Die mediale und poetologische Selbstreflexivität steht damit im Zentrum dieses Vorworts.

---

16 Manzoni: *Brautleute*, 8. »Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luca, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?« (Manzoni: *I promessi sposi*, 4).

17 Ebd., 10: »bella, come dico; molto bella« (Manzoni: *I promessi*, 4).

18 Ebd., 9: »ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati« (Manzoni: *I promessi*, 4).

19 Ebd., 9: »rozzo insieme e affettato« (Manzoni: *I promessi*, 4).

20 Ebd., 10: »intollerabile« (Manzoni: *I promessi*, 5).

21 Ebd., 12: »un libro impiegato a giustificarne un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo« (Manzoni: *I promessi*, 5).

Der Erzähler zeigt bereits im Paratext ein deutliches Bewusstsein der Macht von Schriftlichkeit und präfiguriert ihre zentrale Rolle im Haupttext, wo diese in der Schriftohnmacht der Hauptfiguren Renzo und Lucia noch deutlicher zutage treten wird. Zudem setzt er seine eigene schriftliche Erzähltätigkeit implizit in Beziehung zu all jenen, die in der im Anschluss erzählten Geschichte über Schriftlichkeit Macht ausüben werden, deutet ein Bewusstsein seiner Verantwortung, möglicherweise gar eines schlechten Gewissens an.

Es war Italo Calvino, der 1973 darauf hingewiesen hat, was durch die italienische Literaturwissenschaft bislang zu wenig beachtet worden sei: Die Hauptfiguren Renzo und Lucia sind Analphabeten. Eben dies mache die Schrift zum »strumento di potere«,[22] zum »Machtinstrument«, hebt Calvino in seiner Kommentierung einer Textstelle aus dem 27. Kapitel des Romans hervor, in der es darum geht, dass Renzo und Lucia jeweils auf Dritte angewiesen sind, um schriftlich miteinander zu kommunizieren. Der Roman zeige »das Misstrauen Manzonis gegenüber dem geschriebenen Wort«.[23] Es gehe um die Schrift

> »nicht als Medium der Kommunikation, sondern, ganz im Gegenteil, als Dispositiv der Verdunkelung des Wissens, die dazu dient, die Gemeinschaft ebenso zu beherrschen wie die Trennung zwischen einer kleinen Klasse der Wissenden und der Mehrheit der Analphabeten.«[24]

Zwei Textbeispiele verdeutlichen, wie die Schriftmacht in der Geschichte des Romans über die Aspekte des Ausschlusses aus der Kommunikation und der Anhäufung von Information wirkt. Das erste spielt während des Mailänder Brotaufstandes 1628. Nachdem sich Renzo den Protesten angeschlossen hat, landet er in einer Herberge, in der er außer um Essen auch um die Möglichkeit der Übernachtung bittet. Der Wirt sagt ihm dies zu, holt dann aber Feder, Tinte und Papier, um Namen und Geburtsort des Gastes festzuhalten. »›Es ist schon sehr merkwürdig‹, rief er [Renzo] aus, ›daß alle, die diese Welt

---

22 Italo Calvino: *I Promessi sposi*: il romanzo dei rapporti di forza. In: Ders.: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Turin: Einaudi 1980, 267–278, hier: 267.

23 Ebd., 270.

24 (Übersetzung der Verfasserin)Calvino: »[L]a scrittura […] non nasce come mezzo di comunicazione ma, al contrario, come dispositivo di *occultamento* dei saperi che servono a governare la comunità, e di separazione tra una ristretta classe di sapienti e la maggioranza degli illetterati« (Calvino: *Promessi sposi*, 150).

regulieren, immer gleich mit Feder, Papier und Tinte daherkommen! Immer halten sie die Feder gezückt!‹«.[25] Eine Seite später heißt es:

> »[E]s ist, weil die Feder von ihnen geführt wird, und so fliegen die Wörter, die sie sagen, auf und davon. Aber wenn ein armer Kerl etwas sagt, dann achten sie sorgfältig auf seine Worte, pieksen sie mit der Feder in der Luft auf und nageln sie aufs Papier, um sie dir später um die Ohren zu schlagen.«[26]

Schriftmacht funktioniert hier über die Anhäufung von Information, und zwar genau wie in Foucaults Definition in *Überwachen und Strafen* eben nicht mehr über die Sichtbarkeit der Mächtigen (ihre Wörter werden gerade nicht festgehalten, »fliegen auf und davon«), sondern in der Sichtbarmachung und Fixierung der Identität der unterlegenen Subjekte.[27]

Doch auch der Ausschluss aus der Kommunikation wird in der gleichen Szene wirksam:

> »Und dann haben sie noch einen anderen Trick, nämlich wenn sie einen armen Kerl übertölpeln wollen, der nicht studiert hat, aber hier oben durchaus was drin hat … […] naja, also wenn sie merken, daß er den Betrug zu durchschauen beginnt, dann werfen sie ein paar lateinische Brocken ins Gespräch, um ihn zu verwirren und aus dem Konzept zu bringen.«[28]

Der Ausschluss aus der direkten schriftlichen Kommunikation bewirkt auch die Verfälschung der ursprünglichen Aussage der Sprechenden, wie die Er-

---

25 Manzoni: *Brautleute*, 316: »gran cosa, esclamò, - che tutti quelli che regolano il mondo, voglian far entrar per tutto carta, penna e calamaio! Sempre la penna per aria! Grande smania che hanno que' signori d'adoprar la penna!« (Manzoni: *I promessi*, 178).

26 Ebd., 317: »è perché la penna la tengon loro: e così le parole che dicon loro, volan via, e spariscono; le parole che dice un povero figliuolo, stanno attenti bene, e presto presto le infilzan per aria, con quella penna, e te le inchiodano sulla carta, per servirsene, a tempo e luogo« (Manzoni: *I promessi*, 178).

27 Übereinstimmend kommentiert Marco Codebò diese Textstelle: »In *I promessi sposi*, writing effects the lives of the powerless by creating permanent records that are controlled by the representatives of the ruling class« (Marco Codebò: Records, fiction and power, 202). Am Schluss seiner Analyse verweist Codebò dann sogar noch explizit auf die Schriftmacht in Foucaults *Überwachen und Strafen*; vgl. ebd., 205.

28 Manzoni: *Brautleute*, 317: »Hanno poi anche un'altra malizia; che, quando vogliono imbrogliare un povero figliuolo, che non abbia studiato, ma che abbia un po' di… so io quel che voglio dire… – […] e s'accorgono che comincia a capir l'imbroglio, taffete, buttan dentro nel discorso qualche parola in latino, per fargli perdere il filo, per confondergli la testa« (Manzoni: *I promessi*, 178).

zählung der Schwierigkeiten, vor die Renzo und Lucia exemplarisch für viele »Dörfler« gestellt sind, wenn sie sich Briefe schreiben möchten:

> »Ein Dörfler, der nicht schreiben kann, aber etwas zu schreiben hätte, wendet sich an jemanden, der sich auf diese Kunst versteht, und wählt ihn nach Möglichkeit unter den Leuten seines Standes aus, da er sich vor den anderen schämt oder wenig Vertrauen zu ihnen hat. [...] Der Schriftkundige, der teils versteht, teils mißversteht, gibt ein paar Ratschläge, schlägt ein paar Änderungen vor, [...] denn da hilft nun einmal nichts: wer von einer Sache mehr als die anderen versteht, will kein bloßes Werkzeug in ihren Händen sein, und wenn er sich mit den Angelegenheiten anderer befaßt, will er sie auch ein bisschen nach seinem Geschmack gehen lassen.«[29]

Die beschriebene Tätigkeit des Schriftkundigen, der den übermittelten Inhalt »nach seinem Geschmack gehen lassen« will, erinnert an den fiktiven Herausgeber, der sich bereits im Vorwort dazu bekannt hat, »das Werk eines anderen umzugestalten« und sich für diese Tätigkeit rechtfertigen und entschuldigen zu müssen.[30] Indem der Erzähler der *Brautleute* dies allerdings offenlegt, mit seiner »Form der Hybride«[31] zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung, die absichtlich »unverbunden nebeneinander gestellt«[32] werden, um die ungestörte Illusionsbildung zu durchbrechen und sich zusammen mit *Geschichte der Schandsäule* sogar selbst als Archiv aus mehreren Dossiers zu inszenieren.[33] Hier deutet sich bereits ein Schreiben im Zeichen des Zweifels an, das in Chamoiseaus *Solibo Magnifique* noch deutlicher mit der Mündlichkeit als affizierendes Gegenüber in Erscheinung treten wird.

---

29 Ebd., 588: »Il contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere, si rivolge a uno che conosca quell'arte, scegliendolo, per quanto può, tra quelli della sua condizione, perché degli altri si perita, o si fida poco [...]. Il letterato, parte intende, parte frantende, dà qualche consiglio, propone qualche cambiamento [...]: perché, non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo« (Manzoni: *I promessi*, 327).

30 Vgl. ebd., 10 (Manzoni: *I promessi*, 4.).

31 Joachim Küpper: Ironisierung der Fiktion und De-Auratisierung der Historie. Manzonis Antwort auf den historischen Roman (*I Promessi Sposi*). In: *Poetica* 1/2 (1994), 121–152, hier: 152.

32 Ebd., 128.

33 Codebò: *Records*, 188: »It is not *the* book but the dossier that can convey Manzoni's thought.«

Am Ende des Romans finden Renzo und Lucia wieder zusammen; die Hochzeit gelingt ihnen trotz aller widriger Umstände. Sie bekommen eine Vielzahl von Kindern, »und Renzo wollte, daß sie alle lesen und schreiben lernten, denn er sagte, da es diese Gaunereien nun einmal gebe, sollten sie auch ein bisschen davon profitieren.«[34] An dem allzu idyllisch scheinenden guten Ende entzündet sich, wiewohl es in seinem Gotteslob und -vertrauen auch ironisch gelesen werden kann,[35] eine häufige Kritik an *Die Brautleute*, die zudem seiner nach wie vor großen Popularität misstraut. Dabei wurde der ungeschönte Blick lediglich ausgelagert: Ein zweiter, wesentlich kürzerer und wesentlich grausamerer Text, *Geschichte der Schandsäule*, war in der ersten Version noch Teil der *Brautleute*, nach einer Überarbeitung dann aber ganz davon getrennt, nachdem er eigentlich im Anhang publiziert werden sollte.[36]

Geschichte der Schandsäule erzählt von zwei zunächst gefolterten und dann zu Unrecht zum Tode verurteilten Männern während der Pestepidemie in Mailand im Jahr 1630. Der Verdacht gegen sie hängt wiederum mit Schriftlichkeit zusammen:

> »Am Morgen des 21. Juni 1630 stand, wie ein dummer Zufall es wollte, eine Frau aus einfachen Verhältnissen namens Caterina Rosa am Fenster eines gedeckten Verbindungsganges, […] und sah einen Mann im schwarzen Mantel näherkommen, den Hut in die Stirn gezogen und ein Blatt Papier in der Hand, auf welches, wie sie vor Gericht aussagte, er die andere Hand wie zum Schreiben hielt.«[37]

---

34 Manzoni: *Brautleute*, 854: »e Renzo volle che imparassero tutti a leggere e scrivere, dicendo che, giacché la c'era questa birberia, dovevano almeno profittarne anche loro.« (Manzoni: *I Promessi*, 471.)

35 Dafür spricht nicht nur das angesichts der Ereignisse des Romans allzu naiv anmutende Gottvertrauen, das sich in Renzos und Lucias Fazit der Ereignisse (den der Erzähler außerdem zum Kern der Geschichte erklärt) zeigt, sondern erst recht, dass sich Renzos Reue explizit auf das mündliche Sprechen richtet: »›Ich habe gelernt‹, sagte er, ›mich nicht in Tumulte einzumischen, ich habe gelernt, auf der Straße keine Volksreden zu halten, ich habe gelernt, mir anzusehen, mit wem ich spreche‹« (ebd., 854).

36 Vgl. Gianluca Cinelli: *Il male nella ›Storia della colonna infame‹*. 2015, S. XV; Marco Codebò: Records, Fiction, and Power in Alessandro Manzoni's *I promessi sposi* and *Storia della colonna infame*. In: *MLN* 1 (2006), 187–206, hier: 187.

37 Manzoni: *Schandsäule*, 27: »La mattina del 21 di giugno 1630, verso le quattro e mezzo, una donnicciola chiamata Caterina Rosa, trovandosi, per disgrazia, a una finestra d'un cavalcavia che allora c'era sui principio […] vide venire un uomo con una cappa nera, e il cappello sugli occhi, e una carta in mano, *sopra la quale*, dice costei nella sua dis-

Eine zweite Nachbarin sagt aus, beobachtet zu haben, »daß er ein Blatt Papier in der Hand hielt, auf das er die rechte Hand legte, so daß es mir schien, als wollte er etwas schreiben; und dann sah ich, daß er die Hand vom Papier hob und sie an der besagten Gartenmauer rieb«.[38] Die Schreibgesten werden als Salbungsgesten verstanden: »[F]ür jemanden, der nur Giftsalbenschmiereien sehen wollte, mußte sich eine Feder viel unmittelbarer und enger mit einem Döschen als mit einem Tintenfaß verbinden«,[39] kommentiert der Erzähler.

In der *Geschichte der Schandsäule* ist das vermeintliche Verbrechen mit der Ausführung von Schriftlichkeit verbunden, aber auch die Strafe in Form der Schandsäule, auf der die Anklage im tatsächlichen wörtlichen Sinne in Stein gemeißelt wurde. Wenn jemand die Schreibbewegung ausführt, der nicht dazu befugt scheint, entzündet sich an ihr ein tödlicher Verdacht – und umgekehrt reklamiert die herrschende Macht die Schriftmacht zusätzlich selbst in aller Deutlichkeit, indem sie in der Folge die titelgebende Schandsäule errichtet, auf deren Inschrift die Hingerichteten auch nach ihrem Tod vor der Gesellschaft angeprangert werden.

Wie *Die Brautleute* stützt sich die Erzählung in *Geschichte der Schandsäule* auf historische Schriften, doch wo der Roman die Fiktion gewinnen lässt, stehen in der Foltererzählung die historischen Fakten nur von Erzählerkommentaren begleitet für sich. Auch hier ist die Einleitung aussagekräftig, in der der Erzähler schreibt, er lege diesen Text »nun dem Publikum vor, nicht ohne Scham«,[40] da er möglicherweise kürzer ausfalle als dieses es erwarte. »[A]us der Geschichte eines großen Unrechts, das Menschen grundlos von anderen Menschen angetan worden ist, müssen sich zwangsläufig allgemeinere Be-

---

posizione, *metteua su le mani, che pareua che scriuesse*« (Alessandro Manzoni: *Storia della colonna infame*. Mailand: Feltrinelli 1992, 11).

38 Ebd., 28: »che costui haueua una carta in mano, sopra la quale misse la mano dritta che mi pareua che volesse scriuere; et poi viddi che, leuata la mano dalla carta, la fregò sopra la muraglia del detto giardino« (Manzoni: *Storia*, 12).

39 Ebd., 31: »in una mente la qual non vedeva che unzioni, una penna doveva avere una relazione più immediata e più stretta con un vasetto, che con un calamaio« (Manzoni: *Storia*, 14).

40 Ebd., 15: »ed è questa che presenta al pubblico, non senza vergogna« (Manzoni: *Storia*, 13).

merkungen ableiten lassen«,[41] schreibt er, dem es offensichtlich darum geht, das Unrecht zumindest mit seiner Erzählung zu berichtigen.

Codebò deutet Manzonis wiederholte starke Bezugnahme auf historische Dokumente als Willen zur historischen Wahrheit. Mindestens ebenso sehr könnte sie aber auch dazu dienen, eine möglichst große Distanz zwischen Erzählerstimme und erzählter Geschichte herzustellen: Was geschieht, ist nicht etwa die Verantwortung des Autors, der sich das Erzählte selbst ausgedacht hat, wie es der Erzähler in *Jakob der Fatalist und sein Herr* so vollmundig ausstellt und auskostet – der Erzähler ist, so betont es der Erzähler der *Verlobten* bereits im Vorwort, lediglich verantwortlich für den Stil, in dem die Geschichte diesmal wiedergegeben werde. Die Herausgeberfiktion fragt auch: Wer kann und wer darf unter welchen Umständen publizieren, wie verbreiten sich Schriften und wem sind sie zugänglich? Welche Verantwortung hat, welche Schuld lädt gar der Schriftkundige auf sich? Ist die Scham die notwendige Begleiterscheinung, wenn er sich dieser Schuld bewusst wird? Und: Wenn die Herausgeber nicht die Verantwortung tragen für die Geschichten, die sie erzählen (weil es nicht ihre Geschichten sind), ist es dann eventuell die Schriftlichkeit selbst, die in den wiedergefundenen Dokumenten und ihrer erneuten Verschriftlichung eine eigene Agentialität entwickelt?

4. Patrick Chamoiseau: *Solibo Magnifique* (1988)

Mehr als hundertfünfzig Jahre später erzählt der Roman *Solibo Magnifique* des martiniquischen Schriftstellers Patrick Chamoiseau die Geschichte des kreolischen mündlichen Geschichtenerzählers gleichen Namens. Solibo Magnifique starb an einer *égorgette de la parole*,[42] einer »Selbststrangulierung«, während er auf dem Marktplatz von Fort de France vor einer großen Menge in Musikbegleitung sprach. Die Lesenden erfahren davon zunächst rückblickend, und zwar im Genre der (auch foucaultschen) Schriftmacht schlechthin: in einem Polizeibericht, einem »procès-verbal«.[43] Die nüchterne Sprache voller extrem detailreicher Beobachtungen steht in einem extremen Gegensatz

41 Ebd., 16: »dalla storia, per quanto possa esser succinta, d'un avvenimento complicato, d'un gran male fatto senza ragione da uomini a uomini, devono necessariamente potersi ricavare osservazioni più generali« (Manzoni: *Storia*, 4).

42 Patrick Chamoiseau: *Solibo Magnifique.* Paris: Éditions Gallimard 1988, 133.

43 Ebd., 17–21.

zur übrigen Schreibweise im Haupttext des Romans: Während hier ein formales »nous«, »wir«, als Erzählinstanz erscheint, das in nüchternen Aufzählungen den mutmaßlichen Tatort und die Leiche beschreibt, findet sich dort eine das Mündliche und das Kreolische integrierende, offene, immer wieder in die Ansprache eines Publikums in zweiter Person wechselnde Schreibweise vor, deren Ich-Erzähler ein Ethnologe namens Patrick Chamoiseau ist.

Dieser Gegensatz, der sich zwischen dem Epilog und den Kapiteln zeigt, ist auch Thema der Verhandlung von Schriftlichkeit und Schriftmacht im Roman. Schriftmacht funktioniert hier in der Geschichte der polizeilichen Untersuchung deutlich über die Anhäufung von Information: Bei den Verhören, die Geständnisse zu erzwingen versuchen, kommen mehrere Personen aus Solibos Publikum ums Leben. Solibo dagegen folgte als mündlicher Geschichtenerzähler auf dem Marktplatz einer aussterbenden Profession, deren Werk sich eben nicht einfach in der schriftlichen Überlieferung festhalten lässt. Nun, nach seinem Tod durch Ersticken am eigenen Wort, trotz der Versuche des Erzählers, es festzuhalten, ist »deutlich, dass sein Sprechen, sein wahres Sprechen, all sein Sprechen, für alle verloren war – und für immer.«[44]

Der Ich-Erzähler erzählt von seinen Begegnungen mit Solibo – und davon, wie dieser ihm immer wieder sein Schreiben vorwirft. »Ho, écrire ça sert à quoi?«,[45] »Hey, Schreiben, wozu ist das denn gut?«, fragt Solibo ihn, der übrigens den gleichen Namen trägt wie der Autor, wiederholt.

> »Oiseau de Cham, du schreibst. Gut. Ich, Solibo, ich spreche. Siehst du den Abstand? […] Ich, ich sage: Man schreibt niemals das Sprechen, sondern nur Wörter, du hättest sprechen müssen. […] Ich sprach, aber du, du schreibst, und verkündest dabei, dass du vom Sprechen kommst.«[46]

An einer Stelle verordnet Solibo Chamoiseau gar: »Hör auf zu schreiben!«. Dennoch verdankt es der Ich-Erzähler, so beschreibt er es, gerade der Begegnung mit Solibo, eine »Schreiblogik wiedergefunden zu haben«.[47] Diese

---

44 Ebd., 211: »il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous – et à jamais.«

45 Ebd., 42.

46 Ebd., 50f.: »Oiseau de Cham, tu écris. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance? […] Moi, je dis: On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. […] Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole.«

47 Ebd., 43: »[…] de retrouver une logique d'écriture […].«

Schreiblogik ist die, nach der auch der Roman *Solibo Magnifique* selbst konstruiert ist: Sie ist eine hybride Konstruktion, eine Mischung aus mündlicher, dialogischer Sprache und schriftlicher Sprache, und aus Französisch und Kreolisch. »Ich häufte Notizen über Notizen an, und fiebrige Nächte, in denen ich sie ins Reine schrieb, mit der vorausschauenden Wut von jemandem, der gegen die Zeit kämpft: Die mündlichen Erzähler waren rar, und ich hatte einen gefunden.«[48]

Das Problem des Schreibens ist damit für den Ich-Erzähler aber nicht etwa gelöst. Immer wieder zweifelt er an seinem Projekt:

> »Aber schreiben? Wie lassen sich Solibos Worte schreiben? Als ich meine ersten Notizen aus der Zeit, als ich ihm auf dem Markt folgte, wieder las, verstand ich, dass das Mündliche aufzuschreiben nur ein Verrat sein konnte [...]. Ich hatte mich zum Schreiberling von etwas Unmöglichem gemacht[.]«[49]

Der Roman schließt dennoch, wie auch Diderots *Jacques le fataliste*, mit einer Hinwendung zu den Lesenden bzw. Zuhörenden: »Patat'si!«, folgt auf Solibos »Patat'sa«, seine letzten Worte, nachdem der Epilog mit einem Trommelsolo begonnen hatte. Der Roman schließt mit einem Dialog, und mit Schriftlichkeit als Tonimitation, denkbar weit entfernt vom Schreiben als festgelegte Bedeutungsübermittlung auf ein Signifikat hin.

5. Schluss

Mit Blick auf die Beispiele literarischer Verhandlungen von Schriftmacht bzw. der Thematisierung von Schriftlichkeit als Aktant in Machtasymmetrien der drei Autoren ging es dieser kurzen Untersuchung vor allem darum, die Konsequenzen dieses Themas für die literarische Form in den Blick zu nehmen. Wie integrieren Texte, die Schriftmacht thematisieren, dieses Problembewusstsein in ihre eigene Form? Die Mittel, derer sich die Erzählinstanzen bei Diderot, Manzoni und Chamoiseau bedienen, sind fingierte Mündlichkeit, para-

---

48 Ebd., 44: »J'accumulais des notes derrière des notes et des nuits fiévreuses à les remettre au propre, avec la rage prémonitoire d'un en lutte avec le temps: les conteurs étaient rares, j'en avais trouvé un.«

49 Ebd., 210: »Mais écrire? Comment écrire la parole de Solibo? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison,[...]. Je m'étais fait scribouille d'un impossible[.]«

textuelle Warnhinweise, hybride Textformen zwischen Prosa und Drama, Fiktion und historischem Dokument, schriftlichem und mündlichem Erzählen. So entstehen Schreibweisen, die sich gewissermaßen selbst in Frage stellen, sich von der Selbstkritik gewissermaßen affizieren lassen. Indem das selbstreflexive, im kritischen Sinne machtbewusste (und formbewusste) Schreiben durchlässig, hybrid, mobil und fragil in der Textkonstruktion einerseits und zu den Lesenden dialogisch geöffnet andererseits wird, setzt es den beiden zentralen Aspekten der Ansammlung von Information und dem Ausschluss aus der Kommunikation, mit denen Schriftlichkeit zum Machtinstrument wird, etwas entgegen – und wird zu einer Literatur, die freizusprechen statt festzuschreiben versucht.

Hier zeigt sich, was Roland Barthes im Vorwort der *Variations sur l'écriture* beschreibt:

> »[D]ass die Schrift, historisch gesehen, eine dauerhaft widersprüchliche Aktivität ist, mit einem doppelten Postulat verbunden: einerseits ist sie ein streng merkantiles Objekt, ein Instrument von Macht und Segregation, [...]; und andererseits ist sie Praxis des Genusses, mit den triebgebundenen Tiefenschichten des Körpers und den subtilsten und gelungensten Produktionen der Kunst liiert.«[50]

Die hier untersuchten Texte der drei Autoren, weit davon entfernt, in einer allzu einfachen Dichotomie zwischen ›guter Mündlichkeit‹ und ›schlechter Schriftlichkeit‹ aufzugehen, machen eben diese Gratwanderung sichtbar, und integrieren den Zweifel und die herbe Kritik an der Schriftlichkeit in die Literatur, die auf ihr beruht und auf sie angewiesen ist.

50 Barthes: *Variations sur l'écriture*, 9–11.

Die Unterschrift verweigern? Überlegungen zur Agentialität der Signatur

Tilman Richter

1. »Eine wundersame Rückkopplung«

Die Unterschrift kann als paradigmatischer Fall eines Handelns im Medium der Schrift verstanden werden. Sie konstituiert ein Schreiben, das nicht in erster Linie Kommunikation ist, dessen Inhalt – sofern er überhaupt lesbar ist – höchstens sekundär ist, dessen Bedeutung in seinem Vollzug liegt. Die Bedeutung der Unterschrift *ist*, dass sie geleistet wird. In seiner Sprechakt-Theorie bestimmt dementsprechend John Austin die Bedeutung der Unterschrift genau darin, dass sie eine performative Äußerung markiert, indem sie das in dieser Äußerung handelnde Subjekt im Dokument vergegenwärtigt.[1] Die Unterschrift weist im Medium der Schrift über dieses Medium hinaus. Sie markiert Schrifthandeln gleichermaßen wie Schrifthandelnde.

Der performative Charakter des Unterschreibens lässt sich anhand typischer Beispiele leicht erkennen. Ein Testament hinterlassen, eine künstlerische Arbeit authentifizieren (und damit aufwerten[2]) oder eine nordamerikanische Demokratie gründen: Jeweils handelt es sich um Akte, die mittels der Unterschrift nicht allein authentifiziert oder bestätigt, sondern im eigentlichen Sinne erst zustande gebracht werden. Dabei steht die Unterschrift

---

1 John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Übers. von Eike von Savigny. Ditzingen: Reclam 1979, 81. In Auseinandersetzung mit diesem Text entwickelt Jacques Derrida seine für die folgende Diskussion einschlägigen Überlegungen zum Charakter der Unterschrift, vgl.: Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1988, 325–351, hier besonders: 349–351.

2 Pierre Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang gar vom »Wunder der Signatur«: Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, 363.

im Mittelpunkt eines reziproken Verhältnisses von Dokument und signierenden Subjekten. Die Handlung, deren Zentrum sie bildet, wirkt zurück auf die Handelnden. Mit Blick auf die Szene der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten bringt Jacques Derrida dieses Verhältnis auf den Punkt. Nicht nur authentifiziert die Unterschrift Dokumente oder dokumentiert Absichten und schriftliche Handlungen, sie konstituiert zuallererst die unterschreibenden Subjekte. Das Volk, das sich selbst für unabhängig erklärt,

> »existiert nicht, nicht vor dieser Erklärung, nicht als solches. Durch jene Unterzeichnung bringt es sich als freies und unabhängiges Subjekt, als möglicher Unterzeichner zur Welt. Die Unterschrift erfindet den Unterzeichner. Dieser kann sich erst dann zur Unterzeichnung ermächtigen, wenn er, wenn man so sagen kann, mit seiner Unterzeichnung mittels einer wundersamen Rückkopplung ans Ende gekommen ist.«[3]

Dieser Befund prekarisiert die Unterschrift. Das souveräne Subjekt geht der Unterschrift nicht voraus, es geht aus ihr hervor – unter der Voraussetzung, dass der Akt des Unterschreibens gelingt, dass die Unterschrift erkannt und anerkannt wird. Sie kann, wie jeder performative Akt, scheitern. Die Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung stellt eine Gründungsszene dar, in der ein souveränes Subjekt sich selbst hervorbringt im Bewusstsein der Grundlosigkeit dieser Behauptung von Souveränität.

Nun ist diese sich selbstbewusst selbstsetzende Souveränität nicht der Regelfall des Unterschreibens. Die Normalität des Unterschreibens begegnet uns im Alltäglichen nicht im frei entschiedenen Geben einer Unterschrift (dieses bleibt signierenden Künstler:innen und Autogramme schreibenden Stars überlassen), sondern in der Form einer Forderung. Ein Kaufvertrag, ein bürokratischer Vorgang, eine Einverständniserklärung über die Verarbeitung unserer privaten Daten *verlangen* die Unterschrift. Die Prekarität der Unterschrift drückt sich in diesen Fällen nicht im Gefühl einer Ermächtigung aus, sondern vielmehr im Gefühl des Zweifels, ob es überhaupt möglich ist, für das Unterschriebene so einzustehen, wie es die Form und die durch sie operierende Institution von den Unterschreibenden verlangt.[4] Ich möchte im Fol-

---

3 Jacques Derrida: OTOBIOGRAPHIEN – Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens. In: Ders. / Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin: Merve 2000, 13f.

4 Zur Unterdeterminiertheit der Unterschrift im Kontext der Rechtspraxis und zur Begründung des Zweifels anlässlich ihres Erfordernisses vgl.: Thomas-Michael Sei-

genden zwei Fallgeschichten in den Blick nehmen, die, von diesem Affekt des Nicht-Unterschreiben-Wollens ausgehend, – negativ – reflektieren, was für ein Akt sich im Moment der Unterschrift vollzieht, welche Handlungsmacht der Unterschrift selbst zukommt und wie sich in ihr und durch sie Aktanten konstituieren.

2. »Sign or get out«

Die Szenen, die ich beschreiben möchte, spielen sich an Universitäten ab. In beiden Fällen wird die Universität zum Schauplatz ›weltpolitischer‹ Fragen und in beiden Fällen sollen die Wissenschaftler:innen an diesen Universitäten ihr Verhältnis zu diesen weltpolitischen Fragen in der Form der Unterschrift dokumentieren. Von Bedeutung ist, dass die Akteure auf die Forderung nach der Unterschrift jeweils mit Zurückhaltung, Ablehnung und Verweigerung reagieren, diese im gleichen Moment aber in textlicher Form produktiv machen. In ihren Essays entwickeln sie so Überlegungen zur Handlungsmacht der Unterschrift, die besonders für eine Analyse des Unterschreibens fruchtbar gemacht werden können, die diese nicht allein als souveräne Herrschaftsgeste der Autorisierung betrachtet. Stattdessen zeigt sich die Unterschrift als Kristallisationspunkt von Machtverhältnissen und antagonistischen Subjektivierungen.

Ich möchte beginnen im Kalifornien der Jahre 1949/50, genauer an der University of California in Berkeley. Hier findet sich am 14. Juni 1949 für sich selbst wie für seine Kolleg:innen überraschend der Historiker Ernst Kantorowicz im Zentrum der Auseinandersetzung um den sogenannten *loyalty oath*. Die Universitätsleitung, die sogenannten *regents*, sehen sich vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Kriegs gezwungen, ihren Angestellten diesen Loyalitätseid aufzuerlegen, der die zuvor bestehenden Amtseide verändert und spezifiziert. Um ihre vom Staat Kalifornien zur Verfügung gestellten finanziellen Ressourcen nicht zu gefährden, versuchen sie durch dessen Einführung zu versichern, dass von der universitären Forschung und Lehre nicht der vermeintliche kommunistische Feind profitiert.[5] Die Formulierung

bert: Politik der Unterschrift. In: Claas Morgenroth / Martin Stingelin / Matthias Thiele (Hg.): *Die Schreibszene als politische Szene*. München: Wilhelm Fink 2012, 271–289.

5 Vgl. hierzu und zum Folgenden Robert E. Lerner: *Ernst Kantorowicz. Eine Biographie*. Übers. von Thomas Gruber. Stuttgart: Klett-Cotta 2020, 371–391; zur Gesamtdarstel-

des neuen Eides, die am 14. Juni vom akademischen Senat der Fakultät kontrovers diskutiert und von Kantorowicz attackiert wird, lautet:

> »Weder glaube ich an eine Partei oder Organisation noch bin ich deren Mitglied oder unterstütze sie, die an den Sturz der Regierung der Vereinigten Staaten durch Gewalt oder irgendein ungesetzliches oder verfassungswidriges Mittel glaubt, sich dafür einsetzt oder ihn lehrt.«[6]

Dieser Eid ist klar gemünzt auf den Verdacht kommunistischer Betätigung und stellt die in der McCarthy-Ära entscheidende Verbindung her: Kommunistisches Engagement gilt fortan als ›unamerikanisch‹. Für die Universität bedeutet das darüber hinaus – und spätere Fassungen des Eides, der im Zuge der sich mehr als anderthalb Jahre hinziehenden Kontroverse mehrfach umformuliert wurde, machen das deutlich –: Der Kommunismus soll unvereinbar sein mit der Freiheit der Wissenschaft, mit der universitären Form der Wissenschaft überhaupt. Konsequenterweise ist demnach die Forderung der *regents* nach dem Ablegen des Eides von Anfang an mit einer Sanktionsmacht versehen. Wer nicht unterzeichnet, gefährdet den Vertrag für das kommende Semester. Die Unterschrift soll also zur Bedingung werden für die Zugehörigkeit zur Universität und zur wissenschaftlichen *community*, sie stellt ein Ultimatum, das von den Gegnern des Eides in der Formel zusammengefasst wird: »Sign or get out[.]«[7]

Kantorowicz, der als Teil einer Gruppe von Wissenschaftler:innen den Eid in Folge nie unterzeichnen wird, hat in Berkeley, nach allem, was sich wissen und vermuten lässt, niemand für einen Kommunisten gehalten. Der 1895 als Sohn jüdischer Eltern in Posen geborene Kantorowicz war 1938 aus Deutschland geflohen. Er hatte im Ersten Weltkrieg gekämpft und sich an der Niederschlagung der Aufstände ›roter‹ Truppen in den Jahren 1918/19 beteiligt. In den 1920er Jahren hatte er zu den engeren Vertrauten des Dichters Stefan George gehört und war fester Bestandteil des George-Kreises, dessen weltanschaulichen Konservatismus er grundsätzlich teilte. Vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen in Deutschland, aber auch seiner eigenen historischen

lung des Konflikts um den *loyalty oath* auch Bob Blauner: *Resisting McCarthyism. To Sign or Not to Sign California's Loyalty Oath.* Stanford: University Press 2009; sowie als zeitgenössische Darstellung George Stewart et al.: *The Year of the Oath. The Fight for Academic Freedom at the University of California.* New York: Doubleday 1950.

6 Lerner: *Kantorowicz*, 372.

7 Blauner: *McCarthyism*, 102.

Forschungen stellt für Kantorowicz die Forderung nach seiner Unterschrift unter den Loyalitätseid eine prinzipielle Frage, eine *Fundamental Issue*, dar. So betitelt er ein Pamphlet, das er im Jahr 1950, nachdem schon absehbar ist, dass die Universität ihm für seine Weigerung die Anstellung kündigen wird, im Selbstverlag in Umlauf bringt.[8]

Dieses Pamphlet ist von besonderem Interesse über den zeitgenössischen Kontext hinaus, weil es zum einen in vielerlei Hinsicht in Verbindung steht zu Kantorowicz' eigenen historischen Arbeiten, insbesondere der Studie *Die zwei Körper des Königs*, die zur gleichen Zeit im Entstehen begriffen ist. Zum anderen sind Kantorowicz' grundsätzliche Überlegungen zur Form der Unterschrift und zum Zusammenhang von Subjektivität und Institution bemerkenswert. Seine Erklärung in *The Fundamental Issue* läuft darauf hinaus, dass es sich bei seiner Verweigerung der Unterschrift keineswegs um eine Willensentscheidung handelt, sondern dass ihm die Unterschrift strukturell unmöglich ist. Selbstverständlich liegt darin auch ein rhetorisches Moment; es lohnt sich aber trotzdem, diese Argumentation ernst zu nehmen und nachzuvollziehen.

Ich möchte dabei insbesondere die Aspekte von Kantorowicz' Überlegungen aufnehmen, die ein Licht auf die Agentialität des Unterschreibens werfen, welche über den unmittelbaren Wirkungskreis des zu unterschreibenden Dokuments hinausgeht. Eine Linie von Kantorowicz' Argument läuft über den besonderen Status der Institution der Universität und derjenigen, die nicht bloß von ihr beschäftigt und angestellt werden, sondern die im eigentlichen Sinne – als *universitas magistrorum et scholarium*[9] – deren unhintergehbare Substanz ausmachen. Für Kantorowicz stellt die Wissenschaft ein Amt dar, das dem von Geistlichen und Richter:innen vergleichbar ist und das eine Verantwortung der Amtsträger:innen gegenüber der Idee ihrer jeweiligen Institution, nicht aber deren zufälliger empirischer Verkörperung begründet.[10] Alle drei Professionen stehen daher in einer fundamentalen – wenn auch selten ungefährdeten – Unabhängigkeit gegenüber der Institution, deren Mit-

8 Ernst Kantorowicz: *The Fundamental Issue. Documents and Marginal Notes on the University of California Loyalty Oath*. San Francisco: o. Verl. 1950. Vgl. dazu auch: Mario Wimmer: Kantorowicz's Oaths. A Californian Moment in the History of Academic Freedom. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 25 (2014), 116–147.

9 Kantorowicz: *Issue*, 16.

10 Kantorowicz: *Issue*, 6.

glied sie sind. Das äußerlich gemeinsame Merkmal dieser Souveränität, dieser *dignity*,[11] ist für den Historiker die Robe.

> »There are three professions which are entitled to wear a gown: the judge, the priest, the scholar. This garment stands for its bearer's maturity of mind, his independence of judgment, and his direct responsibility to his conscience and to his God. It signifies the inner sovereignty of those three interrelated professions: they should be the very last to allow themselves to act under duress and yield to pressure. It is a shameful and undignified action, it is an affront and a violation of both human sovereignty and professional dignity that the Regents of this University have dared to bully the bearer of this gown into a situation in which – under the pressure of a bewildering economic coercion – he is compelled to give up either his tenure or, together with his freedom of judgment, his human dignity and his responsible sovereignty as a scholar.«[12]

Indem die Forderung, den Eid zu unterschreiben, zur Bedingung der Weiterbeschäftigung gemacht wird, greift die Universitätsleitung in Berkeley nicht bloß in die Hoheitssphäre der wissenschaftlich Beschäftigten ein, sie schafft deren Unabhängigkeit grundsätzlich ab und macht sie zu weisungsbefugten Angestellten; so Kantorowicz' Argumentation. Ein solcher Eingriff stellt für ihn dabei nicht einen Unterschied der Form, sondern der Sache nach dar, da es gerade die Freiheit des Gewissens, die Unabhängigkeit der Forschenden ist, die Wissenschaft in erster Linie ermöglichen. Dieses Argument lässt sich in Grundzügen historisch weit zurückverfolgen, es bildet gewissermaßen den Grundstein der Institution Universität als eines Ortes, der systematisch Lehre und Forschung vereint. Was bedeutet in so einer Konstruktion aber die Unterschrift bzw. deren Verweigerung? Die mittels ökonomischen Drucks erzwungene, quasi anbefohlene Unterschrift wirkt unmittelbar transformativ. Sie verändert den institutionellen Status der Unterschreibenden, ihre Position zu der sie beschäftigenden Institution sowie ihr Selbstbild. Schön wird

---

11 Der Begriff und das Konzept von *dignity* sind einer der Anknüpfungspunkte für eine Lektüre der *Zwei Körper des Königs* aus Perspektive der Eid-Kontroverse, wo das Konzept der *dignitas* eine wichtige Rolle für die Erklärung des korporativen Charakters des Königtums spielt (vgl. Ernst Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Übers. von Walter Theimer. München: dtv 1990, 381–383).

12 Kantorowicz: *Issue*, 6.

dieses Moment in einem Zeitungsartikel aus dieser Zeit illustriert. In einer typologisierten Szene wird hier nachgezeichnet, was mit den Lehrenden in der Szene der Unterzeichnung des Eides geschieht:

> »What seems to have been the general failure to take the oath seriously is concretely illustrated by what usually happened when a professor, perhaps after months of soul-wrestling, went into the Administration Building to take the oath. There he found a bored secretary doubling as a notary. If he expected his swearing to be solemn and dignified he was disappointed. He was not asked to hold up his right hand. He signed the slip of paper, and the girl threw it on a pile of others. ›Aren't you going to stamp it?‹ he asked. ›Oh,‹ she said, ›I'll stamp them all later.‹ The professor then left, not even having a receipt.«[13]

Die unterzeichnende Person wird in die Anonymität der universitären Bürokratie integriert und das Resultat ihres monatelangen Ringens mit dem eigenen Gewissen zu einem zu stempelnden Papierschnipsel unter anderen. Der Eid wird keinesfalls mit erhobener Hand ›feierlich‹ abgeleistet, sondern bloß mittels eines ›signed slip of paper‹ der Form der Verwaltung entsprechend dokumentiert. Die Signatur fungiert als Selbsteinschreibung in die bürokratische Logik der Universität, die Zugehörigkeit vertraglich regelt und nicht länger in feierlichen Akten, Amtskleidung oder einem dazugehörigen Ethos ausdrückt. Anhand dieser Gegenüberstellung lässt sich auch nachvollziehen, dass es nicht allein Professor:innen und wissenschaftlich Beschäftigte sind, die durch ihre Unterschrift unter den Eid transformiert werden. Die Institution Universität selbst verändert sich mittels dieses Unterschreibens, denn die Unterschrift optiert für eine bestimmte Form der Universität und gegen eine andere. Wenn die Universität als Institution von der Unabhängigkeit ihrer

13 Zitiert nach: Stewart: *Year of the Oath*, 24. Unübersehbar ist, dass der Antagonismus von Profession und Institution hier (wie an anderer Stelle bei Kantorowicz) auch als Geschlechterdifferenz in Szene gesetzt wird – auf der einen Seite der distinguierte Professor, auf der anderen Seite das gleichgültige *girl*. In der Auseinandersetzung um den *loyalty oath* erwecken derartige Klischees bisweilen den Eindruck, eine konservative Gruppe männlicher Würdenträger habe sich allein gegen eine ‚neue Zeit' wehren wollen. Dies verunklart die Angelegenheit und trägt auch nicht der Tatsache Rechnung, dass unter den *non-signers* überproportional viele Wissenschaftlerinnen waren, die ihren prekären Status an der Universität durch Eid und Ultimatum noch weiter bedroht sahen (vgl. Blauner: *McCarthyism*, 141f.).

Wissenschaftler:innen abhängt und diese gezwungen werden, ihre Souveränität in einem bürokratischen Akt abzutreten, ändert sich das Wesen dieser Institution. Sie selbst wird Verwaltung, die von da an in ihrer Existenz nicht mehr von wissenschaftlicher Praxis, sondern der Herrschaftsausübung einer Manager-Kaste, den so anachronistisch wie treffend benannten *regents*, abhängt.

Egal, ob man dieser Argumentation folgt oder nicht, ob man Kantorowicz' Idealisierung der Universität teilt und seiner Zuspitzung der Situation zustimmt: Es lässt sich an dieser Stelle ein wichtiges Charakteristikum der Unterschrift bestimmen. Diese stiftet nämlich nicht allein eine Verbindung zwischen unterzeichnetem Dokument und Unterzeichnenden. Sie setzt auch eine dritte Instanz in ihr Recht; nämlich diejenige, der das Recht und die Aufgabe zugestanden wird, die Unterschrift überhaupt erst einzufordern, zu bezeugen, sie anzuerkennen und gegebenenfalls die Unterzeichnenden oder die Unterschrift Verweigernden zu sanktionieren. Die Unterschrift wird nicht allein im Namen von mündigen Vertragspartnern geleistet, sondern im Namen der Institution – der Universität, der Bürokratie, des Staates –, die sich die formale Integrität der Unterschrift zur Aufgabe macht. Hier scheint der argumentative Kern für Kantorowicz' Verweigerung der Unterschrift zu liegen. Im Namen einer Universität, die ihn seiner professoralen Freiheit beraubt, kann er nicht unterschreiben: *einerseits* aus Überzeugung darüber, was die Institution Universität im eigentlichen Sinne bedeutet und ist. Kantorowicz bezeugt diese durch seine Nichtunterschrift, die er im Namen eines regulativen Ideals, einer transzendenten Idee leistet – im Namen einer, in Derridas Sinne, unbedingten Universität.[14] Seiner eigenen Argumentation folgend, kann er *andererseits* auch deswegen nicht unterschreiben, weil die geforderte Unterschrift sich selbst durchstreichen würde. Sie würde die Person, von der sie gefordert wurde, den *Professor* Ernst Kantorowicz, der als Wissenschaftler nur seinem eigenen Gewissen verpflichtet ist, ersetzen durch einen weisungsbefugten Angestellten.[15]

---

14 Jacques Derrida: *Die unbedingte Universität*. Übers. von Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, hier besonders: 33–35.

15 Kantorowicz' biographische Gründe für die Nicht-Unterzeichnung sollen hier zumindest kurz genannt werden: Zum einen hatte Kantorowicz bereits in den 1930er Jahren als Angehöriger der Universität Frankfurt aus ähnlichen prinzipiellen Gründen den Eid auf Hitler verweigert (vgl. Johannes Fried: Einleitung. In: Ernst Kantorowicz: *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*. Hg. von Eckhart Grünewald und Ulrich Raulff. Stuttgart: Klett-Cotta 1998, 7–45, hier: 31); zum anderen muss

Es ist allerdings eine Eigenart der eingeforderten Unterschrift, dass sich ihrer Adressierung nur schwer entzogen werden kann. Zwar sind die Fälle selten, in denen die Entscheidung darüber, ob unterschrieben werden kann oder soll, derart dramatisch zugespitzt werden wie im Falle des Loyalitätseids in Berkeley, dennoch wirkt die Aufforderung zu unterzeichnen, gerade auch durch ihre Iteration, subjektivierend. Die Unterschrift entwirft sich ihre Unterzeichnenden. Dass Kantorowicz durch seine Verweigerung des Eides auch eine bestimmte Fassung der eigenen Person und Biographie verweigert, wird – nicht zuletzt durch die Publizität seiner Äußerungen – in den USA der 1950er Jahre ohne Verzögerung wahrgenommen. Nachdem er seine Stellung in Berkeley verliert, wird er ans *Institute for Advanced Study* in Princeton berufen. In den Augen der dort Verantwortlichen hatte die Kontroverse um den Loyalitätseid den Charakter eines Tests, in dem sich Kantorowicz als ›guter Liberaler‹ bewiesen hatte.[16] Seine Stellung in Princeton behielt er bis zu seinem Tod.

3. »Ein wenig Kantischer kategorischer Imperativ«

Das subjektivierende Moment der Unterschrift, das selbst – oder besonders dort – wirksam wird, wo versucht wird, ihrer Adressierung zu entgehen, möchte ich im Folgenden an einem anderen Ort universitärer Unruhe nachzeichnen. Im Frankfurt der Jahre 1967–69 ist es allerdings nicht die Universitätsleitung, sondern sind es die Studierenden, die von ihren Lehrenden die Unterschrift und das Bekenntnis zu ihren jeweiligen Anliegen verlangen. Diese Anliegen der Studierenden, die sich in einer Vielzahl von Varianten des Protests artikulieren, binden Aufmerksamkeit und erzwingen Entscheidungen über die Form der Universität. Verhandelt wird über diese Anliegen unter

auch berücksichtigt werden, in welchem Maße Kantorowicz' Einwanderung in die USA und sein »Kampf um Anstellung« an der Universität Berkeley in der ersten Hälfte der 1940er Jahre ihn für die Erfahrung institutioneller Abhängigkeit sensibilisiert hatten (vgl. Lerner: *Kantorowicz*, 267–269).

16 Vgl. Robert L. Benson im Gespräch mit Eckhart Grünewald: »Aber wer riskiert schon, brotlos zu werden? Nur mutige Leute.« In: Kantorowicz: *Götter in Uniform*, 349–368; dazu auch die Schilderung des Konflikts in Berkeley aus Sicht eines anderen europäischen Exilanten und Eidverweigerers, des Psychoanalytikers Erik H. Erikson: Autobiographisches zur Identitätskrise. Übers. von Käte Hügel. In: *Psyche* 51, 9/73, 793–831.

dem »Schlagwort von der ›Praxis‹ mit dem berühmt-berüchtigten ›Theorie-Praxis-Verhältnis‹«.[17] Vor dem Eindruck der Forderung der Studierenden an die wissenschaftliche – insbesondere auch die soziologische und philosophische – Theoriebildung, endlich unmittelbar praktisch zu werden, sehen sich die Vertreter:innen dieser Theorie zur Selbstverortung gezwungen. Im Zuge dieser Selbstverortung wird gerade die Unterschrift zum Kristallisationspunkt für das, was für eine richtig oder falsch verstandene Praxis stehen soll: so zum Beispiel bei Niklas Luhmann, der im Wintersemester 1968/69 Theodor W. Adorno auf dessen Lehrstuhl am Institut für Sozialforschung vertritt und der seinen Essay über die »Praxis der Theorie« mit der Frage nach der Unterschrift abschließt:

> »Dies gilt unter anderem auch für den gegenwärtig so umstrittenen Problemkomplex der ›Hochschulreform‹. Dafür kann man sich ereifern. Darauf kann man sich spezialisieren. Ein sinnvolles, überlegtes Wirken in diesen Zusammenhängen erfordert jedoch den vollen Einsatz aller Kräfte und ein absorbierendes Maß an auf dem Laufenden zu haltenden Informationen und Kontakten. Mit seriöser theoretischer Arbeit ist ein solches Engagement praktisch unvereinbar. Will man dies, kann man nicht jenes – und das nicht wegen eines Widerspruchs von Theorie und Praxis, sondern wegen eines Widerspruchs von Praxis und Praxis. Für den Praktiker der Theorie ergibt sich daraus der Rat, angesichts kommender Wellen die Schwellen der Indifferenz höher zu mauern und entweder keine Manifeste zu unterschreiben oder alle.«[18]

Luhmann fragt an dieser Stelle nach dem Verhältnis der Wissenschaft zu den politischen Konflikten, die ihre Institutionen betreffen. Damit unterscheidet er zwei voneinander geschiedene Praxissphären: einerseits die ›eigentliche‹ Praxis der Wissenschaft (d.h. an dieser Stelle Theorie), andererseits die Praxis ihrer Organisation. Die Forderung nach der Unterschrift ist die Adressierung der Wissenschaft aus der Sphäre der Wissenschaftspolitik, was Luhmann zu der Schlussfolgerung bringt, die Frage »Soll man unterschreiben?« nicht zu

---

17 Wolfgang Kraushaar im Gespräch: »Unter den Talaren…« In: *Mittelweg 36* 26.4/5 (2017), 168–189, hier: 181.

18 Niklas Luhmann: Die Praxis der Theorie. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung, Bd. 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen: Westdeutscher Verlag ^{4}1974, 253–267, hier: 265.

entscheiden, sondern als Frage rundheraus abzulehnen. Das Argument ist eines, das sich auf die Knappheit von Ressourcen bezieht. Aus der Praxis der Wissenschaft heraus lassen sich Fragen ihrer Organisation nicht entscheiden. Wer diese Fragen und damit die Frage nach der Unterschrift qualifiziert beantworten möchte, muss sich auf einem anderen Praxis-Feld bewegen und büßt dadurch Ressourcen auf dem Feld der Theorie ein. Wer das nicht möchte, dem bleibt in dieser Argumentation nur, sich für Nicht-Entscheidung zu entscheiden, also für Indifferenz: »keine Manifeste zu unterschreiben oder alle.«

Luhmann benennt hier einen Punkt, der für Diskurse und Praktiken der Unterschrift entscheidend ist. Es ist die Funktion der Unterschrift, Verbindlichkeit nicht nur zu signalisieren, sondern tatsächlich auch zu erzeugen (beispielsweise, indem Zeugenschaft organisiert und Sanktionsmacht eingesetzt werden). Indem sie Verbindlichkeit schafft, bindet sie Ressourcen. Die Unterschrift artikuliert, dass an die Unterschreibenden bestimmte Erwartungen gerichtet werden können. Sie sollten sich informiert haben, sie sollten tatsächlich einen Prozess der Willensbildung vollzogen haben, sie sollten zu dem mit ihrer Unterschrift hinterlegten Willen stehen können und sie müssen sich aus all diesen Gründen unter Umständen auch für ihre jeweilige Unterschrift rechtfertigen. Zudem stellt die Unterschrift, indem sie medial Verbindlichkeit erzeugt, eigene Konsistenzforderungen. Das hinterlegte Interesse für eine Sache lässt den Anspruch legitim erscheinen, dass Unterschreibende sich weiter (zumindest unterschreibend) engagieren.

Luhmann schreibt in seinem Essay, der 1969 erstmals veröffentlicht wird, davon, dass derartige, mit der Unterschrift verbundene Anforderungen und Ansprüche »mit seriöser theoretischer Arbeit […] praktisch unvereinbar« seien. Es ist nicht bekannt, ob sich Luhmann und Theodor W. Adorno im Wintersemester 1968/69 in Frankfurt begegnet sind.[19] Die Diagnose der Unvereinbarkeit dieser beiden Praxisformen könnte jedoch auch aus mittlerer Entfernung auf Adornos Arbeit dieser Zeit gemünzt sein; sollte Adornos Forschungssemester, für das ihn Luhmann vertritt, doch gerade der Arbeit an

19 Eine von Alexander Kluge geschilderte Begegnung in dieser Zeit ist wohl fiktiv. Lange Zeit galt sogar Luhmanns Vertretungssemester in Frankfurt als Legende. Verwaltungsdokumente bezeugen aber Luhmanns Einladung. Die entsprechende Stelle findet sich in: Alexander Kluge: *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft. 166 Liebesgeschichten.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, 513–517.

Theorie, in diesem Fall konkret: der *Ästhetischen Theorie* gewidmet sein, während Adorno stattdessen wiederholt in hochschulpolitische Auseinandersetzungen gerät, beispielsweise durch die Besetzung des Instituts für Sozialforschung Anfang Dezember 1968.[20]

Betrachtet man die Korrespondenz und Texte aus dieser Zeit, so lässt sich nachvollziehen, dass die (nicht nur hochschul-)politischen Auseinandersetzungen, in die Adorno verstrickt ist, sich seit 1967 verstärkt um die Frage drehen, was er als hervorgehobene intellektuelle Figur zu unterschreiben bereit ist und was nicht.[21] Auch bei Adorno knüpft die Forderung nach seiner Unterschrift an die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis an und lässt diese in zwei späten Essays an zentraler Stelle thematisch werden: zunächst im Radio-Vortrag mit dem Titel »Resignation«, später mit veränderten Formulierungen, aber fast identischem Sinn im längeren Aufsatz »Marginalien zu Theorie und Praxis«, der erst postum, gemeinsam mit Iring Fetschers Nachruf auf Adorno in der *Zeit* erscheint.[22] Beide Texte sind sowohl Positionierungen gegen die Vorwürfe einer revolutionären Studentenschaft als auch eine Absage an ein unmittelbares Praktischwerden der Kritischen Theorie, das aus der etablierten akademischen Soziologie selbst heraus gefordert wurde. Adorno wehrt sich gegen den Anspruch, praktische Theorie machen zu sollen, indem er das, was von den Studierenden als Praxis verstanden wird, auf dessen Unzulänglichkeiten prüft und in gewissem Sinn als eine Form von Übersprungshandeln identifiziert, das er mit »Praktizismus« oder »Pseudo-Aktivität« bezeichnet. Als Symptom, als »Anzeichen« für diese Form verkürzter Theorie-Kritik erscheint ihm die Forderung nach der Unterschrift:

> »Der gegenwärtige Praktizismus stützt sich auf ein Moment, das die abscheuliche Sprache der Wissenssoziologie Ideologieverdacht getauft hat, so als wäre der Motor zur Kritik von Ideologien nicht die Erfahrung ihrer

---

20 Vgl. zur Chronologie der Ereignisse Wolfgang Kraushaar (Hg.): *Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946 bis 1995*, Bd. 1. Hamburg: Rogner & Bernhard 1998.

21 Vgl. beispielsweise o. V.: Adorno im Spiegel oder Ein abgelehnter Leserbrief. Dokumentation eines Nachspiels zum *Iphigenie*-Vortrag. In: *Frankfurter Adorno-Blätter VI*, München: edition text + kritik 2000, 128–138, hier: 133, oder Adornos Brief an Frank Benseler von April 1968, vgl. Theodor W. Adorno: Kritik der Pseudo-Aktivität. Adornos Verhältnis zur Studentenbewegung im Spiegel seiner Korrespondenz. Eine Dokumentation. In: *Frankfurter Adorno-Blätter VI*, München: edition text + kritik 2000, 42–116, hier: 64.

22 Theodor W. Adorno: Marginalien zu Theorie und Praxis. In: *Die Zeit* 33 (1969), 15.08.1969.

> Unwahrheit, sondern die spießbürgerliche Geringschätzung allen Geistes wegen seiner angeblichen Interessenbedingheit, die der skeptische Interessent auf den Geist projiziert. Vernebelt aber die Praxis durchs Opiat der Kollektivität die eigene aktuelle Unmöglichkeit, so wird sie Ideologie ihrerseits. Dafür gibt es ein untrügliches Anzeichen: das automatische Einschnappen der Frage nach dem Was tun, die auf jeglichen kritischen Gedanken antwortet, ehe er nur recht ausgesprochen, geschweige denn mitvollzogen ist. Nirgendwo ist der Obskurantismus jüngster Theoriefeindschaft so flagrant. Sie erinnert an den Gestus des Paß Abverlangens. Unausdrücklich, doch desto mächtiger ist das Gebot: du mußt unterschreiben. Der Einzelne soll sich ans Kollektiv zedieren; zum Lohn dafür, daß er in den melting pot springt, wird ihm die Gnadenwahl der Zugehörigkeit verheißen. Schwache, Verängstigte fühlen sich stark, wenn sie rennend sich an den Händen halten.«[23]

In der Parallelstelle aus »Resignation« ist dies sogar noch schärfer formuliert: »[D]u mußt unterschreiben« wird hier nicht als »Gebot«, sondern gar als ein »wenig Kantischer kategorischer Imperativ« charakterisiert.[24] Diesem Gebot und Imperativ ist es für die Funktion, die er als Form des Praktizismus erfüllt, egal, was unterschrieben werden soll. Es geht nicht darum, dass die Unterschrift unter offenen Briefen oder Petitionen einen politischen Zweck vollbringt; dies ist vielmehr aus Adornos Perspektive heraus sehr zu bezweifeln. Die Unterschrift leistet stattdessen etwas anderes. Die Forderung nach der Unterschrift bekommt beinahe etwas Reflexhaftes. Adorno zufolge unterbreche die Frage nach dem »Was tun?« jede Form von Reflexion; es sei geradezu der Zweck dieser Frage, Diskussion und Reflexion zu beenden. Die Unterschrift zu verlangen, entspricht in diesem Sinne dem Erzwingen einer Entscheidung, es ist ein Moment der Zuspitzung. Das Bekenntnis jeder Einzelnen – dafür oder dagegen – soll einen Zustand beenden, in dem sich die Sache als noch unentschieden oder sogar unentscheidbar darstellt. Die binäre Zuspitzung auf »Unterschreiben« oder »Nicht-Unterschreiben« suggeriere Dringlichkeit, erzeuge selbst erst die Situation, auf die sie zu reagieren

---

23 Theodor W. Adorno: Marginalien zu Theorie und Praxis. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ^{8}2020, 759–782, hier: 779.

24 Theodor W. Adorno: Resignation. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp ^{8}2020, 794–799, hier: 798.

scheint.[25] Sie ist eine Behauptung von Praxis, wo unklar ist, wie eine konkrete Praxis, wie Veränderung und Agency aussehen könnten. Der entlastende und kollektivierende Charakter der Unterschrift, wie Adorno ihn hier schildert, macht Theorie und Praxis zu einem Problem der Zugehörigkeit. Auf der Seite der »Praxis« zu stehen, der Seite der »Theorie« gegenübergestellt zu sein, beantwortet dann immer schon die Frage »Was tun?«.

4. Fazit

Die Unterschrift oder deren Einforderung lässt sich also verstehen als eine Form des Bekenntnisses. Als eine solche wirkt sie gleichermaßen kollektivierend wie subjektivierend. Sie ordnet das Individuum einer Sache, einer Gruppe, einer Institution oder allen gleichzeitig zu. In den Fällen, in denen jemand versucht, dieses Bekenntnis zu verweigern, muss auffallen, dass diese signifizierende Wirkung der Unterschrift nicht ausfällt, nur weil sie nicht geleistet wird. Luhmanns Impuls angesichts dessen – sich durch Nicht-Entscheidung gegen diese Adressierung immunisieren zu wollen – scheint so adäquat wie ungenügend. Für Adornos Positionierungen in der Zeit um 1968 lässt sich zeigen, dass die Unterschrift, egal wie schnell oder zögerlich oder auch gar nicht sie geleistet wird, Zuschreibungen erzeugt, die subjektivierend wirken. Individuen werden mit ihrer Unterschrift oder Nicht-Unterschrift identifiziert. Aus dieser Identifizierung erwachsen Erwartungen und Ansprüche, die Reaktionen verlangen, selbst wenn derartige Identifizierungen ohne Zutun der Unterschreibenden vorgenommen werden. Die Studierenden »murren«,[26] wenn Adorno nicht unterschreibt. Ihre Forderungen erzwingen eine Positionierung, sei es mittels Unterschrift, Essay oder dem Ruf nach der Polizei. Seine Handlungsmacht erhält das Unterschreiben aus seiner Eigenschaft, derartige Reaktionen zu erzwingen, Individuen als Individuen zu markieren und so Ressourcen zu mobilisieren und zu binden. Es vollzieht sich in einem Geflecht aus individuellen, kollektiven, medialen und institutionellen Akteuren. Als Praxis, die zwischen diesen Akteuren Verbindungen stiftet und Abgrenzungen erzwingt, formt und konstituiert die Unterschrift diese mit. So erzeugt sie immer wieder aufs Neue selbst den sozialen und diskursiven Raum, in dem sich ihre Bedeutung entfaltet.

25 Dies stellt eine Parallele zum Fall des Loyalitätseids dar.

26 O.V.: Adorno im Spiegel, 133.

An den Politiken des (Nicht-)Unterschreibens, die Ernst Kantorowicz und Theodor W. Adorno vorführen und erläutern, lässt sich diese konstitutive Funktion des Unterschreibens aufzeigen. Sie definiert Schriftstücke, indem sie diese authentifiziert und ihnen damit dokumentarischen Wert zuteilt. Soziale Positionierungen und Fragen der Gruppenzugehörigkeit werden durch die Praxis des Unterschreibens lesbar. Unterschreibende müssen mit den Zuschreibungen, die mittels der Unterschrift gestiftet werden, leben können; die Unterschrift integriert derartige Erwartungen und Positionierungen in die jeweilige Subjektivität. Schließlich wirkt die Unterschrift auch auf die sozialen Kontexte und Institutionen zurück, in denen sie gegeben oder gefordert wird. Adorno und Kantorowicz optieren mit ihren jeweiligen (Nicht-)Unterschriften nicht bloß für eine bestimmte Form der Universität als Institution, sondern treten in eine reale Auseinandersetzung darüber ein, wie diese Institution unter ihren jeweiligen historischen Bedingungen zu gestalten sei. Die Charakterisierung von Fragen des Unterschreibens als »Fundamental Issue« oder »kategorischer Imperativ« beschreibt das Potenzial, das dieser Praxis zukommt. Die Unterschrift dramatisiert Konflikte und verwickelt Personen. Wo die Unterschrift selbst thematisch wird, statt einfach stillschweigend geleistet zu werden, markiert sie Verhandlungen über Konsens und Dissens, über Zugehörigkeit und Identität. Sie ist in diesen Fällen nicht bloß Ausdruck oder Symptom, sondern kann als schriftlich-performatives Medium derartige Aushandlungen selbst erzwingen. Aus dieser Funktion erklärt sich das Gewicht, das der Unterschrift zukommt. Bei Adorno und Kantorowicz steht sie daher präzise am Schnittpunkt von akademischer Praxis und deren theoretischer Reflexion.

Reading the writings. Das Erbe von Derridas Schriftlichkeit in Rheinbergers historischer Epistemologie und Latours Akteur-Netzwerk-Theorie

Sergej Rickenbacher

Spätestens seit Mitte des letzten Jahrhunderts greift die Schriftlichkeit über die Sprache hinaus. In den Augen vieler Kritiker poststrukturalistischen Denkens geht dieses Ausgreifen gleichzeitig mit einem Einschluss einher: Der Poststrukturalismus verfange sich in der Sprache und schließe den Menschen in sich ein. Der Vorwurf der Seins- und Körpervergessenheit, der zu den Gründungserzählungen des *new materialism* gehört,[1] simplifiziert die historische Gemengelage, in der sich Welt und Zeichen kaum je unversöhnlich gegenüberstanden. Die folgenden Seiten wollen daher poststrukturalistisch informierte Schriftlichkeiten ausloten, die weder einem vermeintlichen Zeichenfetischismus noch einer angeblichen materialistischen Naivität verfallen.

Im Zentrum meiner Ausführungen werden zwei Autoren stehen: Hans-Jörg Rheinberger und Bruno Latour. Sowohl der liechtensteinische Wissenschaftshistoriker als auch der französische Wissenschaftssoziologe[2] beschäf-

---

1 Auf entsprechende Stellen bei Latour und Rheinberger wird später verwiesen. Für eine Übersicht zu den Gründungsnarrativen des *New Materialism* vgl. Sara Ahmed: Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ›New Materialism‹. In: *European Journal of Women's Studies* 15 (2008), 23–39. Vgl. ferner z.B. Quentin Meillassoux: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit von Kontingenz*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, 18–22; Bill Brown: Thing Theory. In: *Critical Inquiry* 28 (2021), 1.

2 Die Biographien von Rheinberger und Latour weisen auffällige Übereinstimmungen auf, die eben nicht nur ›biographisch‹ sind. Fast gleichzeitig in Mitteleuropa geboren – allerdings ›nur‹ in benachbarten Ländern –, besitzen beide eine enge Bezie-

tigten sich nachweislich früh und ausführlich mit Derridas *De la grammatologie* und übernahmen Prämissen, Begriffe sowie Denkfiguren von der Dekonstruktion für ihre Studien. Auch sind für beide Konzepte der Schriftlichkeit[3] unverzichtbar. Allerdings gehen weder Rheinberger noch Latour davon aus, dass wir – und besonders die Wissenschaft – nur ein Spiel von Signifikanten betreiben, in dem die Spielenden gefangen sind und höchstens über die Unmöglichkeit des Weltzugangs mittels Sprache sprachlich reflektieren können.

Die Konturen dieser Schriftlichkeiten sollen im Folgenden nachgezeichnet werden. In diesem Zuge wird auch die Frage aufgeworfen werden, inwiefern solche Schriftlichkeiten anthropozentrisch, physiozentrisch oder dezentral sind und ob Konzepten, die über den menschlichen Wirkungskreis hinausgehen, *agency* zugesprochen werden kann. Mein Argument vollzieht insofern eine rekursive Bewegung: Latours Konzept des *actors* – im Folgenden der Einfachheit halber ›Akteur‹ genannt – bildet eine Voraussetzung meiner Derrida-Lektüre. Unter einem Akteur versteht Latour eine Entität, die in einer konkreten Situation eine Differenz schafft. Dazu muss der Akteur nicht in-

---

hung zu den US-amerikanischen Universitäten, verfassten ihre grundlegenden Studien *Laboratory Life* (Latour) sowie *Toward a History of Epistemic Things* (Rheinberger) auf Englisch, die zudem beide biochemische Labore der USA zum Untersuchungsgegenstand haben. Sowohl Rheinberger als auch Latour publizierten auch ansonsten auf Englisch und ihrer jeweiligen Muttersprache. Gleichfalls besitzen beide eine Sensibilität gegenüber Übersetzungsfragen (vgl. z.B. Hans-Jörg Rheinberger: Translating Derrida. In: *The New Centenial Review* 8 [2008], 175–187 oder Bruno Latour: Life among conceptual characters. In: *Literary History* 47 [2016], 463–476). Dass sie sich fast gleichzeitig mit Derridas *De la grammatologie* (1967) auseinandersetzten, komplettiert das Bild. Natürlich gibt es auch einige relevante Differenzen, dennoch liegt der Schluss nahe, dass sowohl Rheinbergers historische Epistemologie als auch Latours Akteur-Netzwerk-Theorie dieses Misch-Milieu von kontinentaler Philosophie, angelsächsischer Wissenschaftsgeschichte sowie amerikanischer Biochemie zur Bedingung haben.

3 Als Schriftlichkeit werden in vorliegendem Aufsatz mediale Modalitäten und Konzepte von Schrift verstanden, die zwar von konkreten Formen und Eigenschaften von Schrift abgeleitet sind, aber nicht auf deren Medien reduziert werden können (vgl. z.B. Simon Aeberhard: Mündlichkeit, Schriftlichkeit. In: Ralf Simon [Hg.]: *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*. Berlin: de Gruyter 2014, 475–490). Eine Differenzierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ist in der Medientheorie allerdings umstritten (vgl. z.B. Erhard Schüttpelz: Mündlichkeit/Schriftlichkeit. In: Natalie Binczek / Till Dembeck / Jörgen Schäfer [Hg.]: *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin: de Gruyter 2014, 27–40).

tentional handeln, sondern nur den Verlauf der Interaktionen beeinflussen.[4] Gemäß diesem Verständnis kann ein Akteur gleichermaßen menschlich oder nicht-menschlich, ja sogar anorganisch oder fiktiv sein.[5] Der Zweck dieser rekursiven Schlaufe ist die Klärung, ob eine *agency* – im Folgenden *nicht* übersetzt – der Schriftlichkeit bereits bei Derrida angelegt ist und allenfalls von Latour und Rheinberger in die Wissenschaftsforschung importiert wurden.

Der Versuch einer Rekonstruktion von Rheinbergers und Latours Schriftlichkeiten wird aber auch ein manifestes Problem offenbaren: Rheinbergers und Latours Konzepte von Schriftlichkeit – und damit auch ihre Begriffe von Wissenschaft – modellieren sie gemäß den Praktiken des Schreibens. Die Lektüre als zweite konstitutive Praxis der dekonstruktiven Schriftlichkeit bleibt unreflektiert. Was für Derridas Projekt der Grammatologie irrelevant ist, verhindert bei Rheinberger und Latour die Überwindung des Anthropozentrismus in den erweiterten Schriftlichkeiten der *science studies*.

1. Derridas *écriture en générale*

Wer nach Schriftlichkeit in *De la grammatologie* fragt, erhält vom Text einen konkreten Vorschlag: Derrida unterscheidet zwischen einer Schrift im engeren Sinn und einer Schrift im allgemeinen Sinn, einer »écriture en générale«.[6] Während unter der ersten historisch verbürgte Schriftsysteme verstanden werden,[7] decken letztere »tout le champ des signes linguistiques«[8] – und damit ausdrücklich auch mündliche Äußerungen – ab. Dieser Einschluss des Mündlichen ist von Derrida nicht optional gedacht, wie es zum Beispiel bei Koch und Österreicher der Fall ist. Der Ansatz des französischen Philosophen ist radikaler: Die Schrift im allgemeinen Sinn ist Bedingung der Möglichkeit

4 Vgl. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. London / New York: Oxford University Press 2005, 79.

5 Latours Beispiele bzw. seine soziologische Perspektive verlangen jedoch Wirklichkeitsorientierung, da letztlich Aussagen über das Soziale als Kette von Kleinstinteraktionen getroffen werden sollen.

6 Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit 1967, 79.

7 Ebd., 109.

8 Ebd., 88.

von Sprache und geht somit gleichermaßen der Materialisierung sowie Formung »à la gravure, au dessin ou à la lettre, à un signifiant«[9] voraus.

Diese Urschrift ist jedoch nicht metaphysisch. Ein transzendentales Signifikat wie Gott oder die Natur, das einen Ursprung der Sprache bildet und sie organisiert, ist in Derridas Schriftlichkeit inexistent. Die Idee des Ursprungs selbst erscheint sogar als nachträglicher Effekt des Sprechens und Schreibens über den Ursprung.[10] Die fundierende Eigenschaft der *écriture en générale* als Urschrift liegt nach Derrida in der Spur. Wie weitläufig bekannt, weicht Derridas Begriff der Spur vom herkömmlichen Wortverständnis ab: In seinem Sinne ist die ›Spur‹ spurlos, d.h. sie ist kein materieller Abdruck, der auf ein Abwesendes verweist. Sie ist auch nicht sinnlich wahrnehmbar oder durch Apparate registrierbar.[11] Derrida umschreibt sie als eine *Bewegung* des ständigen Differierens[12] – der *différance* – oder als »énergie opaque«,[13] die sich ausschließlich auf der Ebene der Signifikanten vollzieht. Die Spur entzieht sich einer zeichenhaften Beschreibung und lässt jedes transzendentale Signifikat und auch jeden Ursprung nur als Effekt der *différance* erscheinen.[14] Eine *agency* in Latours Sinn besitzt Derridas *écriture en générale* trotz der Differenzbewegung der Spur jedoch nicht. Anders als von Latour gedacht, verbleibt Derridas Schriftlichkeit jenseits von *hyle* und *morphe* und ist damit nicht Teil einer Interaktionskette. Allerdings kann sie als Bewegung und Energie als Voraussetzung einer schriftlichen *agency* verstanden werden, die die Akteure von Sprache – also Grapheme und Phoneme – unaufhaltbar handeln, sprich differieren lassen.

Bis zu diesem Punkt verbleiben Derridas Ausführungen bzw. meine Lektüre von *De la grammatologie* im Rahmen einer dekonstruktivistischen Sprachphilosophie. Bereits in den Ausführungen über die Grammatologie angelegt ist die Ausweitung der Schriftlichkeit über die Sprache hinaus. Nachdem Derrida die Dominanz einer natürlichen oder göttlichen, sicher aber pneumatologischen und mündlichen Sprache als Ursprung jeder Rede von Wahrheit und auch dem Logozentrismus identifiziert hat, entwickelt er

9 Ebd., 68 (»Einkerbung der Gravur, der Zeichnung oder dem Buchstaben, einem Signifikanten also« [Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, 81]).

10 Ebd., 90.

11 Vgl. Schüttpelz: Mündlichkeit/Schriftlichkeit, 33.

12 Derrida: *De la grammatologie*, 88.

13 Ebd., 95.

14 Ebd., 90.

seine *écriture en générale* als Voraussetzung von der Wissenschaft bzw. ihrer *episteme*,[15] ja des Seienden überhaupt:[16] »Demandons-nous, de façon plus intérieure et plus concrète, en quoi la langue n'est pas seulement une espèce d'écriture […] mais une espèce *de* l'écriture.«[17] Innerhalb der projektierten Grammatologie erzeugt die Spur eben nicht nur jeden materialisierten, empirisch feststellbaren Signifikanten der Schrift, sondern wird als »formation de la forme« und als »l'être-imprimé de l'empreinte«[18] zur formalen sowie gleichzeitig materiellen Voraussetzung von Wahrnehmung und Denken, weil sie die Möglichkeit einer Verknüpfung von Signifikant und Signifikat garantiert.[19] Die Spur gehe, so Derrida, der Differenz von Natur und Kultur, Humanität und Animalität voraus.[20] Angesichts des Wirkungskreises von Derridas *écriture en générale* liegt der Schluss nahe, mindestens wie Deborah Goldgaber von nicht-menschlichen Schreibenden auszugehen.[21]

Die Ausweitung der *écriture en générale* über die menschlichen Praktiken hinaus wird in *De la grammatologie* allerdings gleichermaßen formuliert – wie auch wieder zurückgenommen. Worauf Catherin Malabou zurecht hinweist, ist das häufige Überlesen des genuin Projekthaften von *De la grammatologie*:[22] Derridas Schrift will gar nicht den Phonozentrismus, den Logos und die Metaphysik überwinden, ebenso wenig wie sie eine über den Menschen hinausreichende Schriftlichkeit entwickeln will. Würde die Grammatologie als Wissenschaft von der Sprache realisiert, wäre jede Wissenschaft unmöglich.[23]

15 Ebd., 57.

16 Ebd., 79.

17 Ebd., 75 (»Wir werden uns eingehender und konkreter damit befassen, was die Sprache nicht nur zu einer Art Schrift […], sondern zu einer Art *der* Schrift macht« [Derrida: *Grammatologie*, 105]).

18 Ebd., 92 (»Formation der Form« […] »Eingedrückt-Sein des Abdrucks« [Derrida: *Grammatologie*, 110]).

19 Vgl. hierzu auch Deborah Goldgaber: Programmed to Fail? On the Limits of Inscription and the Generality of Writing. In: *The Journal of Speculative Philosophy* 31 (2017), 451–454. Catherine Malabou kritisiert dagegen, dass in der Grammatologie kein nicht-semiotisches Denken existiere. Catherine Malabou: The End of Writing? In: *The European Legacy* 12 (2007), 431–441.

20 Derrida: *De la grammatologie*, 71.

21 Vgl. Goldgaber: Programmed to Fail?, 450.

22 Wie Catherine Malabou zu Recht betont, wurde diese aufgeschobene Realisierung einer Wissenschaft von der Schrift in *De la grammatologie* in der Rezeption Derridas zu häufig missachtet. Vgl. Malabou: The End of Writing?, 432.

23 Vgl. z.B. Derrida: *De la grammatologie*, 14, 92 oder 110.

Vielmehr wird die Bewegung der *différance* in Philosophie und Wissenschaft kenntlich gemacht – und soll auch in ihrem diskursiven Rahmen bleiben, wie Derrida zum Ende des ersten Teils von *De la grammatologie* betont:

> »[C]e mouvement innommable de la *différence-même* que nous avons stratégiquement surnommé *trace, réserve* ou *différance,* ne pourrait s'appeler écriture que dans la clôture *historique,* c'est-à-dire dans les limites de la science et de la philosophie.«[24]

Die diskursive Eingrenzung ist nicht nur räumlich, sondern auch temporal gedacht. Wie Derrida unter anderem im eröffnenden Kapitel *Le programme* bekennt, ist das Projekt der Grammatologie an die Mitte des 20. Jahrhunderts gebunden, in der die alltägliche und wissenschaftliche Rede von der Schrift so weit über die Notationssysteme hinausgegangen sei, dass nicht mehr die Materialisierungen der Zeichen als Medien,[25] sondern der Signifikationsprozess selbst in den Blick geriet.[26] Nicht-menschliche Schreibende von Derridas Schrift sind in *De la grammatologie*, im Jahr 1967 veröffentlicht, ausgeschlossen.

2. Rheinbergers Spurenlegespiel

Hans-Jörg Rheinberger, der in seiner Studienzeit mit Hanns Zischler *De la grammatologie* auf Deutsch übersetzte, versteckte nie die Prägung seiner wissenshistorischen Untersuchungen zur Biologie im 20. Jahrhundert durch Derridas Dekonstruktion. In seinen gesammelten Vorträgen in *Experiment. Schrift. Differenz* (1992) sowie in der umfassenden Studie *Towards a History of Epistemic Things* (1997) – wie auch an anderer Stelle[27] – beruft er sich immer

---

24 Ebd., 142. (»Diese Bewegung der *Differenz selbst*, die wir aus strategischen Gründen als *Spur (trace)*, *Aufschub (réserve)* oder *Differenz bezeichnet haben, dürfte nur in der *historischen* Geschlossenheit, das heißt in den Grenzen der Wissenschaft und der Philosophie, Schrift genannt werden« [Derrida: *Grammatologie*, 169]).

25 Selbstredend kann Derridas Schriftphilosophie nicht von den akustischen Speichermedien der Zeit entkoppelt werden, die die Stimme von der Präsenz des sprechenden Subjekts und seines Körpers entband.

26 Vgl. Derrida: *De la grammatologie*, 18–20.

27 Vgl. z.B. Hans-Jörg Rheinberger: Alles, was überhaupt zu einer Inskription führen kann. In: Ulrich Rauff / Gary Smith (Hg.): *Wissensbilder. Strategien der Überlieferung*. Berlin: Akademie Verlag 1999, 265–277.

wieder auf Derrida bzw. sein Konzept der Schriftlichkeit.[28] Da Rheinberger in beiden Publikationen über Experimente in biologischen Laboren[29] mit Begriffen und Denkfiguren von Derrida schreibt, stellt sich die Frage, inwiefern die diskursiv verortete Grammatologie auf konkrete Praktiken übertragen werden kann und welche Konsequenzen sich für ein Konzept der Schriftlichkeit ergeben.[30]

Biologische Forschung im 20. Jahrhundert entspricht nach Rheinberger nicht einem theoriegeleiteten Experimentieren, in dem logisch erarbeitete Thesen *in actu* bestätigt werden.[31] Das Experiment gleiche eher einer *bricolage*,[32] an der eine Vielzahl von Akteuren beteiligt sind, die gemeinsam ein Experimentalsystem bilden.[33] Eine relative Unbestimmtheit sei unverzichtbare Voraussetzung für die Leistungsfähigkeit des Forschungsprozesses. Was ein solches Experimentalsystem als Ensemble leistet, sofern es produktiv ist, könne und dürfe nicht vor der Tätigkeit des Experimentierens vollständig antizipiert werden.

Knüpfen die Schlüsse Rheinbergers zum Forschungsprozess, die er aus seinen Fallstudien zieht, an die neueren *science studies* an, weicht seine Er-

28 Vielleicht steht rückblickend Derridas Grammatologie sogar am Ursprung seiner historischen Epistemologie: »[D]ie wissenschaftliche Praxis [hat] den Imperialismus des Logos unablässig bekämpft, indem sie sich beispielsweise immer schon und immer stärker auf die nicht-phonetische Schrift besann« (Derrida: *Grammatologie*, 12, ferner ebd., 123).

29 Die drei Vorträge illustrieren seine epistemologischen und historiographischen Thesen mit der Entwicklung verschiedener Wissenschaftsobjekte in der Biologie des letzten Jahrhunderts. Die Monographie zeichnet die Entwicklung eines Experimentalsystems im Labor von Paul C. Zamecnik zwischen 1947 und 1962 nach, das die Forschungseinrichtung von der Krebsforschung über die Biochemie zur Molekularbiologie führte.

30 Im Folgenden werden die Fallstudien, die für Rheinbergers historische Epistemologie unverzichtbar sind, zugunsten der epistemologischen sowie historiographischen Argumenten in den Hintergrund gedrängt. Aus diesem Grund wird es auch nicht darum gehen, Rheinbergers Wissenschaftsgeschichte kritisch zu prüfen, sondern lediglich seine Schriftlichkeitskonzepte herauszuarbeiten.

31 Vgl. Rheinbergers Abgrenzung zu Karl Popper in Hans-Jörg Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford: Stanford University Press 1997, 27f.

32 Ohne dass Lévi-Strauss' Begriff fällt, ist folgende Stelle für Rheinbergers Charakterisierung der Laborpraxis bezeichnend: ebd., 77–79. Zum Begriff des ›Bastelns‹ vgl. ebd., 76–77. Ferner: Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg: Basilisken-Presse 1992, 65.

33 Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 54, FN 14.

klärung der Unbestimmtheit jedoch markant von ihnen ab. Die Produktivität dank Unbestimmtheit ist in seiner Argumentation keine Folge fehlenden Wissens über das Wissenschaftsobjekt, das irgendwann erreicht werden könnte, sondern die Konsequenz aus der experimentellen Praxis: Die Wissenschaftler:innen spielen das »Spurenlegespiel«.[34] Der von Wittgenstein inspirierte Begriff meint nichts anderes, als dass im Labor »graphematische Spuren oder Grapheme«[35] eines Wissenschaftsobjekts erzeugt werden müssen, die verglichen, kombiniert, aufgetrennt, versetzt oder ersetzt werden können.[36] Aus ihnen setzt der Wissenschaftler sein Modell des Wissenschaftsobjekts zusammen.[37]

Zwar verrät die Rede von Spuren und Graphemen bereits die Derrida-Lektüre, sie artikuliert sich an anderer Stelle aber noch prägnanter. Nach Rheinberger vergleichen Experimentator:innen der Biologie im 20. Jahrhundert ihre Modelle nicht mit der Natur, sondern mit anderen Graphemen:

> »So spielt sich hier der Vergleich nicht zwischen der ›Natur‹ und ihrem ›Modell‹ ab, sondern vielmehr zwischen verschiedenen graphematischen Spuren, die erzeugt werden können. […] Das Wissenschaftswirkliche ist eine Welt von Spuren.«[38]

Man könnte auch sagen, eine Welt von Signifikanten, denen im fortlaufenden Forschungsprozess in bestimmten Experimentalsystemen ihr Signifikat abhandenkommt.[39]

Wie diese wenigen Beispiele bereits zeigen, sind die Studien zu den Experimentalsystemen der Biologie von einer Schriftmetaphorik gesättigt, die nicht nur, aber wesentlich anhand von Derrida entwickelt wird. Das Schriftlichkeitskonzept von *De la grammatologie* verschiebt Rheinberger allerdings ins

34 Ebd., 23 sowie Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things*, 224. Wittgensteins Sprachspiele bezeichnet Rheinberger an anderer Stelle als »degenerierte Schreibspiele« (Ders.: Inskription, 276).

35 Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 30.

36 Vgl. Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things*, 3.

37 Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 30.

38 Ebd.

39 Ebd. 63. Selbst Rheinbergers berühmte ›epistemische Dinge‹ entpuppen sich als Schrifteffekte (vgl. Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things*, 3). An dieser Stelle spricht Rheinberger übrigens das einzige Mal nicht von ›inscriptions‹ oder ›graphemes‹, sondern von den weitaus materielleren ›engravings‹.

Konkrete. Manifest wird diese Verschiebung im Spurbegriff. Obwohl Rheinberger wiederholt auf Derridas Spurbegriff im Zusammenhang mit der Historialität[40] wissenschaftlicher Erkenntnis im Sinne der nachträglichen Konstruktion eines Ursprungs zu sprechen kommt,[41] versteht er in den allermeisten Fällen die Spur nicht als eine Bewegung, die die Bedingung von Zeichen darstellt, sondern als Graphem, das auf ein Abwesendes verweist.[42] So ist das Spurenlegespiel bei Rheinberger ein konkretes Sprachspiel.[43]

Zu dieser Bedeutungsverschiebung, die die Radikalität von Derridas *De la grammatologie* entschärft, gehört ebenfalls, dass Rheinberger die experimentelle Forschung als einen Vorgang versteht, in dem Spuren und Dinge weder eindeutig materiell noch eindeutig zeichenhaft sind. Mit Freud und Lenoir spricht er von einer Verschränkung des Schreibens mit dem Untersuchungsobjekt[44] und definiert die »Herstellung von ›Inskriptionen‹« als »weder rein beliebige[n] Vorgang, noch wird sie vollständig diktiert durch Material, technische Bedingungen und Instrumente.«[45] Auch die epistemischen Dinge seien »like Serre's veils, they are ›object, still, sign, already; sign, still, object, already.‹«[46] Rheinbergers Spur ist insofern nicht die Bedingung von frei flottierenden Signifikanten, sondern entspricht einem materiell-semiotischen Knoten im Sinne Donna Haraways.[47] Er ist die Folge von graphe-

---

40 Historialité/Historialität ist ein Begriff Derridas, den auch Rheinberger übernimmt. Er bezieht sich auf die Ursprungslosigkeit des Ursprungs, der ein »historisches« Denken erfordert, das den vergangenen Anfang (bei Derrida der Sprache, bei Rheinberger der Forschung) als Effekt der gegenwärtigen Spuren versteht.

41 Vgl. z.B. Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 49f. oder Ders.: Inskription, 275.

42 Ob dieses Abwesende einem anderen Zeichen oder etwas Materiellem entspricht, ist an dieser Stelle vernachlässigbar.

43 In der Verwendung des Spurbegriffs muss Rheinberger fehlende Präzision vorgehalten werden. Wenn es ihm um die Möglichkeiten der historischen Epistemologie geht, also um die Frage der Rekonstruktion der Experimentalsysteme im 20. Jahrhundert, bezieht er sich auf Derridas Historialität und damit auf sein Verständnis der Spur als Bewegung, deren Produktion von Zeichen nachträglich einen Ursprung des Zeichens suggeriert (vgl. z.B. Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 49f.).

44 Ebd., 10f. und 37.

45 Ebd., 37.

46 Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things*, 28 (»wie Serres' Schleier, ›noch Objekt und schon Zeichen, noch Zeichen und schon Objekt‹« [Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, 25]).

47 Donna Haraway: The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In: Lawrence Grossberg / Cary Nelson / Paula A. Treichler (Hg.): *Cultural Studies*. New York: Routledge 1992, 296–297. Sobald es um die Bestimmung der Inskription

matischen Inskriptionen für die Dauer von Experimenten, die gleichermaßen diagrammatische, piktorale und skripturale Schriften wie Manipulationen von Materie umfassen können.[48] Inskriptionen sowie Materie erzeugen Anwesenheiten, aber erzwingen auch Abwesenheiten.[49]

Diese Rückbindung an das Material des biologischen Experiments überrascht in einer historischen Epistemologie des Konkreten nicht. Auch vertritt Rheinberger in *Experiment. Schrift. Differenz* trotz der Orientierung an Derrida die Position, dass ein reiner Sozialkonstruktivismus, der bei einer rigiden Übertragung von Derridas Dekonstruktion bzw. einer Realisierung der Grammatologie die Konsequenz sein müsste, wenig erstrebenswert ist.[50] Er zieht sogar den gegenteiligen Schluss und versteht das Leben ausdrücklich als Schreibprozess:

> »Was hält mich also weiter an der Schrift? Nicht mehr, aber auch nicht weniger, als daß in einem fundamentalen Sinne *unsere Seinsmaschine* eine *Schreibmaschine* ist. Wo das Sein schließlich zum Sprechen kommt, zum Wort, [...] da hat es bereits einen wohl drei Milliarden Jahre andauernden biologischen Inskriptionsprozess gegeben, den wir noch immer mit dem unzutreffenden Ausdruck einer Evolution, einer ›Auswicklung‹, benennen.«[51]

---

geht, weicht Rheinberger häufig von Derridas *De la grammatologie* ab, in der die *inscription* – vor allem gegenüber der *écriture* und der *trace* – eine untergeordnete Bedeutung hat, und bezieht sich auf Latour, Bachelard, Serres oder auch Kubler. Vgl. z.B. Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 31 und Ders.: Inskription, 271–273. Es scheint, als sei Rheinberger von Anfang kritisch gegenüber dem Begriff ›Inskription‹ gewesen. Eine gewisse Skepsis gegenüber dem Begriff ist nicht zu überlesen.

48 Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 31 und Ders.: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, 82. In *Experiment. Schrift. Differenz* radikalisiert Rheinberger den Begriff der Inskription, den er – wohl tentativ – von Latours und Woolgars *Laboratory Life* übernommen hat, dahingehend, dass er ihn auch auf rein materielle Prozesse ohne diagrammatischen oder skripturalen Anteil erweitert (z.B. die Blaufärbung von Tupfern durch Polyacrylamidgel). Die Erweiterung ist nicht unmittelbar plausibel. Zum einen könnte mit Catherine Malabou eingewendet werden, dass diese Spuren plastisch und nicht schriftlich sind (Malabou: The End of Writing?, 432–441), zum anderen produziert nicht jede Transformation von Materie solche sichtbaren Veränderungen auf einem Träger.

49 Rheinberger: *Experiment. Schrift. Differenz*, 31.

50 Ebd., 31.

51 Rheinberger: Inskription, 270.

Kaum zufällig stammt dieses Zitat weder aus *Experiment. Schrift. Differenz* noch aus *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, sondern aus einem eher peripheren Aufsatz zu Inskriptionen. Es legt die Stringenz, aber auch Problematik von Rheinbergers Schriftlichkeitsdenken offen. Das Leben ist schriftlich, lange bevor es überhaupt den Menschen gab. Ebenfalls existieren nicht-menschliche Schreibende. Alles lebendige Sein – Forschung zur anorganischen Natur integriert Rheinberger nicht – hat die Transkription und Translation eines DNA- oder RNA-Stranges zur Grundlage, ohne deren leicht differierenden (Teil)Kopien keine Matrizen denkbar seien.[52] Schriftlichkeit ist also bei Rheinberger nicht anthropozentrisch, ebenso wie sie insofern agentiell ist, als sie überhaupt erst Leben ermöglicht. Die Graphematizität ist für Rheinberger – in den 1990er Jahren – nicht hintergehbar.[53]

Die empirische Haltbarkeit dieser Thesen muss offenbleiben. Allerdings generiert diese Übertragung der Schrift auf den Lebensprozess ein Problem in Rheinbergers Schriftlichkeitskonzept. Die Ambiguität der Spur bleibt nicht mehr nur eine terminologische Inkonsistenz, sondern führt zu zwei ungleichen Schriftlichkeiten. Im experimentellen Forschungsprozess werden graphematische Inskriptionen erzeugt, die in einer materiellen Relation zum Wissenschaftsobjekt stehen. Um jedoch wissenschaftlich produktiv zu sein, müssen sie in das Spurenlegespiel überführt werden, wo sie ›Dinge‹ erzeugen, die wegen ihrer ebenfalls semiotischen Qualität eben von dem rein materiellen Wissenschaftsobjekt differieren. Diese ›Dinge‹ – epistemisch oder technisch – ermöglichen das *Spurenlegespiel*.

Was hinsichtlich der Wissenschaft Plausibilität besitzt, kann aber nicht ohne Weiteres von biologischen Prozessen behauptet werden. Wissenschaft setzt nämlich nicht nur Schreiben, sondern auch ein Lesen voraus, das Bedeutung – und somit auch Geschichtlichkeit im Sinne von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – schaffen will. Es ist nicht undenkbar, dass in biologischen Prozessen ebenfalls ein ›Lesen‹ stattfindet. Die Frage ist allerdings: Auf welche Weise? Hinweise auf nicht-menschliche und auch nicht tierliche Intelligenz als Voraussetzung von interpretativen Leseverfahren und ein Bewusstsein für Geschichtlichkeit mag es geben,[54] jedoch ist gerade die De-

---

52 Ebd.

53 Ebd., 269. Vorsichtiger formuliert Rheinberger in *Toward an Epistemology of the Concrete*. London: Duke University Press 2010, 166–169.

54 Vgl. z.B. Stefano Mancuso / Angelika Viola: *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence.* Washington: Island Press 2015.

kodierung und Reproduktion von DNA sowie RNA zwar ein iterativer und differenzierender, aber kein hermeneutischer Vorgang, was Rheinberger zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls eingesteht.[55] Dies vorausgesetzt, kann kaum postuliert werden, dass die Zellmutationen das sind, »was sie gewesen sein werden, durch ihre interpretative Zukunft.«[56] Die biologische Schriftlichkeit unterscheidet sich also in einem zentralen Punkt von der *écriture en générale* und dem experimentalwissenschaftlichen *Spurenlegespiel*: Sie schafft keine Geschichte.

3. Latours Inskriptionen

Im Gegensatz zu Rheinbergers affirmativer Haltung zu Derrida sind Latours Stellungnahmen zwiespältiger. An vielen Stellen grenzt er sich auf der einen Seite explizit von der Dekonstruktion ab, indem er sich weigert, Zeichen gleichermaßen von ihren sozialen wie materiellen Kontexten zu isolieren.[57] Auf der anderen Seite erinnert Latours Begrifflichkeit häufig an Derridas Schreibe.[58] In einem offenen Brief jüngeren Datums bekannte er zudem, dass er für ein ganzes Jahr »Derridean«[59] gewesen sei. Vor allem entlehnt er den für

---

55 Rheinberger: *Toward an Epistemology of the Concrete*, 166–169.

56 Rheinberger: Inskription, 275. Auf den ersten Blick scheint Rheinberger Derridas Aperçu »*Il n'y a pas de hors-texte*« (Derrida: *De la grammatologie*, 227) beim Wort genommen, aber um seine Doppeldeutigkeit gebracht zu haben. Die Orientierung der historischen Epistemologie des Konkreten am Poststrukturalismus eröffnet jedoch auch eine zweite Lesart dieser Differenz zwischen der *écriture en générale* und Rheinbergers *Spurenlegespiel*. Die Dekonstruktion und die untersuchten biologischen Studien fallen zeitlich nahezu zusammen. Aus dieser Perspektive dekonstruiert Rheinberger nicht wissenschaftliche Forschung, sondern betreibt vielmehr eine Archäologie des Wissens, die das »›discourse-object‹« (Rheinberger: *Toward a History of Epistemic Things*, 19) systematisch beschreiben will. Für diese Sichtweise spricht auch, dass Derrida in Schriften Rheinbergers, die sich nicht explizit mit den Experimentalsystemen des 20. Jahrhunderts oder der Dekonstruktion auseinandersetzen, weitaus weniger präsent ist.

57 Vgl. z.B. Bruno Latour: Visualisation: Drawing Things Together. In: Henrika Kucklick (Hg.): *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*. New Haven: Jai Press 1986, 3 und 28 oder Ders.: Der ›Pedologen-Faden‹ von Boa Vista – eine photo-philosophische Montage. In: Ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie Verlag 1996, 225.

58 Zu denken wäre hier an Wörter wie *trace* (z.B. Latour: *Reassembling the Social*, 53), *chain* (z.B. ebd., 49) oder auch *dislocation* (z.b. ebd., 58).

59 Latour: Life among conceptual characters, 3.

die Akteur-Netzwerke-Theorie (ANT) zentralen Vorgang der Inskription, den er seit *Laboratory Life* verwendet, ausdrücklich aus *De la grammatologie*.[60] Ähnlich mehrdeutig wie Latours Stellung zu Derrida sind seine Äußerungen zur Schrift. Die ANT ist geprägt von den zahlreichen Begriffen, die in irgendeiner Form aus dem Feld der Schrift stammen,[61] die Latour aber in den meisten Fällen nicht wörtlich verstanden haben will. Latours Position gegenüber Derrida sowie sein Schriftbegriff sind fluide.[62]

Unstrittig ist, dass Grapheme aller Art bei Latour eine *agency* entfalten können.[63] Weniger eindeutig sind die Fragen nach einer nicht-menschlichen Schrift sowie einem kohärenten Konzept der Schriftlichkeit. Der Berührungspunkt mit Derrida ist der Begriff ›Inskription‹, worauf Latour und Woolgar in *Laboratory Life* verweisen. In der dazugehörigen Fußnote erläutern sie sehr allgemein, dass mit Einschreibung ein Vorgang gemeint sei, der basaler als Schreiben sei und alle möglichen Formen der Notation meine – ohne Angabe einer konkreten Textstelle.[64] Im folgenden Kapitel, das etwas irreführend *Literary Inscription* heißt, werden zahlreiche Formen der Notation im Salk Institute festgehalten. Obwohl zwischen sprachlichen und anderen Einschreibungen nicht ausdrücklich differenziert wird, gilt das Augenmerk der beiden Anthropologen hauptsächlich Diagrammen und Figuren, die mit sogenannten »›inscription devices‹«[65] – jegliche Form von experimentellen Apparaten, die ›aufzeichnen‹ – hergestellt werden. Solcherart produzierte Inskriptionen

60 Vgl. Bruno Latour / Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. New Jersey: Princeton University Press ^{2}1986, 88, ferner: Latour: Life among conceptual characters, 3. Latour verweist allerdings in *Laboratory Life* nicht auf die französische Erstausgabe, sondern auf die englische Übersetzung von 1977. Da Latour an anderer Stelle angibt, noch zu seinen Studienzeiten durch die Lektüre von *De la grammatologie* für eine Weile zum Dekonstruktivisten geworden zu sein, ist davon auszugehen, dass er mindestens Kenntnis des französischen Originals hatte, als er mit Steve Woolgar an der Studie über Guillemins Labor arbeitete.

61 Neben Inskription z.B. *account* (z.B. Bruno Latour: *Reassembling the Social*, 121–140), *log* (ebd., 134), *notebook* (ebd.) oder eben *text*.

62 Latours Sprach- bzw. Schriftverständnis wurde jüngst von Jana Schuster kritisiert. Vgl. Jana Schuster: Verkettungen der ›Dinge‹ und der Wörter. Verunreinigungsarbeit bei Latour und Stifter. In: Martina Wernli / Alexander Kling (Hg.): *Das Verhältnis von* res *und* verba. *Zu den Narrativen der Dinge*. Freiburg i. Br.: Rombach 2018, 241–270.

63 Dieser Vorgang ist nicht zuletzt Thema des viel zitierten Aufsatzes *Drawing Things Together*.

64 Vgl. Latour / Woolgar: *Laboratory Life*, 88.

65 Ebd., 51.

besitzen im Gegensatz zur Sprache eine enge Relation zur untersuchten und manipulierten Materie: »An important consequence of this notion of inscription device is that inscriptions are regarded as having a direct relationship to ›the original substance‹.«[66] Darüber hinaus seien sie auch der Ausgangspunkt von wissenschaftlichen Artikeln.[67]

Die begriffliche Inkonsistenz bei gleichzeitiger Priorisierung der Diagrammatik gegenüber dem Alphabet ist jedoch nicht nur bei den frühen, noch sozialkonstruktivistisch geprägten Studien zu finden, sondern auch im vielzitierten Aufsatz *Drawing Things Together*, der nach der ANT-Wende veröffentlicht wurde.[68] Präziser werden Inskriptionen erst im Glossar von *Pandoras Hope* gefasst, wo sie als Typus der Transformation definiert werden, mit der »an entity becomes *materialized* into a sign, an archive, a document, a piece of paper, a trace«.[69] Diese Definition kann als Grundlage eines Konzepts der Schriftlichkeit dienen, deren transformative Eigenschaft Entitäten überhaupt erst für den Menschen in Existenz bringt. Latours Verständnis der Inskription entfernt sich mit seinem realistischen Anspruch, der nicht mit einer Mimesis verwechselt werden sollte, von Derridas *écriture en générale* sowie auch von Rheinbergers *Spurenlegespiel*, stände aber nicht isoliert in Latours Œuvre: In *Reassembling the Social* verleiht der ›Bericht‹[70] dem Akt*anten* eine Gestalt bzw. Figuration und macht ihn als Akt*eur* für den Menschen

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Unter anderem listet Latour neun Vorteile der Inskriptionen auf Papier auf, von denen mindestens vier nicht auf die Schrift zutreffen (Skalierung, Verschmelzung mit der Geometrie, Reduktion auf Zweidimensionalität und vor allem Bestandteil eines geschriebenen Textes). Sprachliche Schrift ist gelegentlich Teil der Inskription und manchmal ihr gegenübergesetzt. Vgl. Latour: Drawing Things Together, 19f.

69 Bruno Latour: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge / London: Harvard University Press 1999, 306, Hervorhebung SR.

70 Der übersetzte Begriff ›Bericht‹ ist in doppelter Hinsicht problematisch: Erstens verweist Latour darauf, dass es sich nicht nur um sprachliche Texte handeln muss, sondern auch Dateien, Webseiten, Power Point-Präsentationen oder künstlerische Installationen gemeint sein können, zweitens benutzt er im englischen Original den Begriff *account*, der auch als Erklärung oder Darstellung übersetzt werden kann und darüber hinaus eine Verbindung zum Rechnungswesen besitzt (*accounting*). Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Engl. übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, 213, FN 1 sowie 215, FN 2.

erst wahrnehmbar.[71] Unter ›Schriftlichkeit‹ wäre bei Latour insofern eine skripturale, diagrammatische, ideographische oder auch plastische Tätigkeit zu verstehen, mit der Entitäten und Aktanten in der Weise materialisiert werden – ›materiell‹ können sie auch vorher gewesen sein –, dass sie als Referenz für Menschen wahrnehmbar werden.[72]

Geschrieben wird in Latours Schriftlichkeit nicht nur von Menschen, wie bereits die ›inscription devices‹ im naturwissenschaftlichen Forschungsprozess zeigen.[73] Allerdings schreiben sich die Aktanten zumindest in der Naturwissenschaft auch nicht selbst. Es braucht ein vom Menschen geschaffenes Arrangement, in dem sich nicht-menschliche Entitäten – um in Latours Terminologie zu bleiben – materialisieren können.[74]

Etwas anders formuliert Latour die Rolle der Schriftlichkeit in *Reassembling the Social*, wo allerdings vom Soziologen nicht primär die ›Natur‹, sondern das Soziale untersucht wird. Bereits erwähnt wurde, dass der ›Bericht‹ den nicht sinnlichen Aktanten zu einem wahrnehmbaren Akteur werden lässt. Auch das Soziale, von Latour verstanden als eine Art stabilisiertes Interaktionsmuster,[75] braucht eine solche Formgebung, die nicht mehr in einer Beziehung zur Materie wie in der Inskription im naturwissenschaftlichen Experiment steht. Das Soziale wird in Texten – und hier sind nicht nur, aber vorwiegend sprachliche Texte gemeint – lediglich virtuell simuliert: »On the other, it is a precious little institution to represent, or more exactly to re-represent—that is, to present again—the social to all its participants, to perform it, to give it a form.«[76]

Trotz der offenkundigen Differenz zur Inskription in *Laboratory Life* sowie *Drawing Things Together* kann dennoch von der gleichen Schriftlichkeit ge-

---

71 Latour: *Reassembling the Social*, 53f.

72 Den Anspruch auf Wahrheit dürfen Soziologen gemäß Latour trotz aller Hindernisse auch nicht ablegen. Vgl. Latour: *Reassembling the Social*, 126.

73 Vgl. Latour / Woolgar: *Laboratory Life*, 45–104.

74 In der politischen Schrift *Das Parlament der Dinge* (1999) sind es ebenfalls die Wissenschaftler, die den vermeintlich stummen Dingen mittels ihrer Stimmapparate Gehör verschaffen. Vgl. u.a. Bruno Latour: *Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, 27 und 98.

75 Vgl. Latour: *Reassembling the Social*, 64–70.

76 Ebd., 139 (»Andererseits ist es [das ›Laboratorium‹ Text, SR] eine kostbare kleine Institution, um das Soziale für alle seine Beteiligten zu repräsentieren, oder genauer, zu rerepräsentieren, das heißt, um es ihnen *von neuem* zu präsentieren, ihm eine *Performanz*, eine Form zu geben« [Latour: *Eine neue Soziologie*, 240–242]).

sprochen werden, wenn sie als Akt der graphematischen, diagrammatischen, piktographischen usw. Formgebung durch den Menschen verstanden wird. Erst dadurch wird sie für diesen verstofflicht.[77] Von Derridas *écriture en générale*, die als Bewegung oder Energie jenseits der Kategorien von *hyle* und *morphe* zu suchen ist, hat sich Latour weit entfernt, manche würden sogar sagen: mit einer regressiven Bewegung. Allerdings kann die Schriftlichkeit in seinem Sinne *agency* ausüben, auch wenn sie menschlich bleibt – jedoch nur dann, wenn der ›Bericht‹ gelingt. Falls nicht: »It is standard, anonymous, across the board; nothing happens in it.«[78]

4. Post scriptum?

Die Spur von Derridas Schriftlichkeit in Rheinbergers und Latours Texten verläuft sich. Ersterer orientiert sich in den besprochenen Studien an Derridas *écriture en générale* und inkludiert den ganzen Lebensprozess in eine differenzielle, iterative Schriftlichkeit. Sie besitzt *agency* in Latours Sinn und scheint nicht anthropozentrisch zu sein. Allerdings wirft sein inkonsistenter Spurbegriff und der interpretative Anteil der Lektüre, der für die Historialität unverzichtbar ist, unweigerlich die Frage auf, ob nicht-menschliche Instanzen nicht nur dekodieren, sondern auch ›lesen‹.[79] Rheinberger selbst relativiert die Analogie zwischen biologischen Prozessen und Schriftlichkeit in Derridas Sinn zu einem späteren Zeitpunkt und spricht nunmehr von einem »set of biosemiotic regimes comprising countless different levels of information transmission, from biochemical signals to human communication.«[80] Auch

---

77 Latour kehrt hier die Abfolge von *hyle* und *morphe* in der aristotelischen Philosophie um.

78 Latour: *Reassembling the Social*, 227 (»Er ist Standard, anonym, global; nichts passiert in ihm« [Latour: *Neue Soziologie*, 227]).

79 Dass es sich bei der Übersetzung nicht um einen einfachen Dekodierungsprozess handelt, bespricht Rheinberger ausführlich in *Toward an Epistemology of the Concrete*. Teile von DNA-Sequenzen werden nicht übersetzt, sondern haben andere Funktionen. Auch haben die Sequenzen zahlreiche, auch materielle Transformationen unterlaufen, bis sie überhaupt als Transfer-DNA oder mRNA agieren können (Rheinberger: *Toward a Epistemology of the Concrete*, 153–162). Eine gezielte Steuerung des ganzen Prozesses wurde bis 2007 aber nicht nachgewiesen (ebd., 166–169)

80 Ebd., 168 (»ein Set von biosemiotischen Regimen, die unzählige Formen von Informationsübertragung beinhalten, vom biochemischen Signal zur menschlichen Kommunikation«, Übers. v. SR).

beschreibt er in Darstellung der damaligen Genetik – das deutsche Original *Epistemologie des Konkreten* erschien 2006 – die Prozesse der DNA- und RNA-Transkriptionen und Translationen als Vorgang, bei dem neben der konkreten ›Schrift‹ qua Sequenz auch verschiedenste Handlungsaufforderungen und Steuerungsmechanismen wichtig sind.[81] Diese Kombination von Daten und Programmen erinnert an die Funktion von Software. Damit wird aber Rheinbergers Schriftlichkeit, wie er sie in *Experiment. Schrift. Differenz* und *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* entwirft, selbst in dem Sinne historisch, als diese diskursive Formation von einer Episteme hervorgebracht wird, die in der Weise nicht mehr existiert. Die ›Seinsmaschine‹ als ›Schreibmaschine‹ ist somit selbst ein vordigitales Diskursobjekt aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nicht ontologisch.

Latours *agency* kann nicht auf Derridas *écriture en générale* zurückgeführt werden. Dagegen gibt er an, dass er den Begriff der Inskription aus *De la grammatologie* übernommen habe. Ist die Inskription in *De la grammatologie* nebensächlich und sehr offen, engt Latour ihn jedoch in seinen Studien anfänglich ein: Er verwendet ihn lange mit Vorliebe für apparative Übersetzungen von Materie in Figuren und Diagramme. Eine explizite Öffnung hin zu einer allgemeineren Schriftlichkeit geschieht erst in *Pandora's Hope*, und in *Reassembling the social* wird der Soziologe selbst zum ›inscription device‹ bzw. der Text zum Laboratorium. Aber auch Latours Schriftlichkeit stolpert über die Lesbarkeit. Diagramme, Figuren und Texte scheitern nach Latour häufiger, als sie gelingen, d.h. weder das Material noch das Soziale wird eingeschrieben. Abgesehen davon, dass mittels Lektüre über das Gelingen der Einschreibung geurteilt wird und die Inskriptionen letztlich auf den Menschen ausgerichtet werden, können die gescheiterten Diagramme, Figuren und Texte dennoch gelesen werden. Insofern generiert Latour wie Rheinberger zwei Schriftlichkeiten: inskriptive und nicht-inskriptive.

Sowohl Rheinbergers als auch Latours Schriftmetaphorik führen also nicht zu einem kohärenten Konzept, das verschiedenste Formen von Schrift – vor allem auch nicht-menschlicher Provenienz – subsumieren könnte. Dass sie dies nicht leisten können, ist nicht zuletzt auf die thematische sowie methodologische Konzentration auf das Schreiben der Schrift zurückzuführen. Wahrscheinlich ist hierin das Erbe Derridas zu sehen, der – wie der Strukturalismus überhaupt – die Schrift von der Allmacht des souveränen, sicher menschlichen Hermeneutikers befreien wollte. Seine Wiedereinsetzung ist

81 Ebd., 159–169.

auch nicht erstrebenswert. Wenn aber Derridas *écriture en générale* zur Grundlage einer nicht-anthropozentrischen, agentiellen Schriftlichkeit werden soll, müssten nicht-menschliche Leseprozesse gedacht werden können, die nicht nur dekodieren, sondern auch interpretieren. Ohne einen interpretativen Impuls ist weder das endlose Differieren noch die Historialität der Dekonstruktion denkbar. Dass eher unwahrscheinlich ist, dass Menschen, Tiere, Pflanzen, Maschinen oder Programme einen solchen Drang zum Verstehen teilen, heißt aber nicht, dass keine komplexen nicht-menschlichen Schreib- und Leseprozesse existieren.[82] Nur müsste für eine solche Schriftlichkeit das Erbe Derridas ausgeschlagen werden.[83]

82 Vgl. Gabriele Gramelsberger: Hermeneutik der Maschinen und Maschinenalgorithmen. In: Andreas Kablitz et al. (Hg.): *Hermeneutik unter Verdacht*. Berlin: de Gruyter 2021, 23–48; Mancuso / Viola: *Brilliant Green*.

83 In diesem Sinn orientiert sich z.B. Gramelsberger an der formal-semantischen Hermeneutik der Logik, die einen ganz anderen Begriff von Interpretation besitzt, als die geistesgeschichtlich inspirierten Disziplinen.

Autor:innen

Martin Bartelmus ist PostDoc am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit den Forschungsschwerpunkten French Theory, Object-Oriented Ontology, Animal und Plant Studies sowie Materialität, Medialität und Schriftlichkeit.

Julia Dettke ist seit Oktober 2019 Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) für Französische und Italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock. Zuvor studierte sie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft und Deutsch-Französische Kulturbeziehungen in Göttingen, Berlin, Paris und Bologna und promovierte 2019 am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin in der Emmy Noether-Gruppe »Bauformen der Imagination«. Forschungsaufenthalte führten sie unter anderem an die Columbia University in New York, an die École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) und in das Archiv der Bibliothèque Nationale de France (BNF) in Paris. 2021 erschien ihre Promotion unter dem Titel *Raumtexte. Georges Perec und die Räumlichkeit der Literatur* im Wilhelm Fink Verlag. Julia Dettke schreibt außerdem regelmäßig für das Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, vor allem über Film.

Dr. phil. Lena Eckert ist Genderwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Untersuchung von Macht- und Herrschaftsstrukturen als auch von Möglichkeiten subversiven Unterlaufens derselben. Insbesondere ist sie interessiert an der Analyse von Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht und anderen Differenzkategorien in

Wissenschaft und Gesellschaft. Sie ist Autorin und Herausgeberin gender-, bildungs- und medienwissenschaftlicher Publikationen, z.B. *Intersexualization. The Clinic and the Colony* (Routledge, 2016); *Mutterschaft und Wissenschaft* (Springer 2020); *DIY. Subkulturen und Feminismen* (Alma Marta 2021).

Julia Nantke ist seit 2019 Juniorprofessorin für Neure deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Digital Humanities für Schriftartefakte an der Universität Hamburg. Zuvor war sie als Postdoktorandin am GRK »Dokument – Text – Edition« an der Bergischen Universität Wuppertal beschäftigt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der digitalen Literaturwissenschaft, der Materialität und Medialität von Literatur, der Editionswissenschaft und der Literaturtheorie. Sie leitet ein digitales Forschungs- und Editionsprojekt zum Korrespondenznetz von Ida und Richard Dehmel (http://dehmel-digital.de) und ist Herausgeberin des Bandes *Annotations in Scholarly Editions and Research. Functions, Differentiation, Systematization* (2020, gemeinsam mit F. Schlupkothen).

Nishant K. Narayanan ist Assistant Professor am Department of Germanic Studies der School of European Languages der The English and Foreign Languages University Hyderabad Telangana in Indien. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Deutsch als Fremdsprache, Schriftlichkeit und Mehrsprachigkeit in der Gegenwartsliteratur, Textlinguistik und Interkulturelle Germanistik.

Alexander Nebrig ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zu seinen aktuellen Forschungsgebieten zählen die Geschichte und Theorie der Schrift, die Beziehung der Literatur zur Ethik und die Geschichte des interlingualen Lizenzraumes.

Julian Polberg studierte bis 2018 Philosophie und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und bis 2021 Editions- und Dokumentwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal (BUW). Seit Abschluss des Studiums ist er im Arbeitsbereich »Kulturphilosophie/Ästhetik« der BUW beschäftigt. Darüber hinaus übte er Tätigkeiten für mehrere digitale Editionsprojekte an

der BUW aus. Ab April 2022 ist er Doktorand im Graduiertenkolleg 2196 »Dokument – Text – Edition«.

Tilman Richter studierte Philosophie und Kulturwissenschaft an der Universität Witten/Herdecke und der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2019 ist er Doktorand am Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« der Ruhr-Universität Bochum. In seinem Promotionsprojekt beschäftigt er sich mit der Unterschrift als einer Praxis der Subjektivierung im Kontext von Dokumenten und Institutionen.

Sergej Rickenbacher ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen und arbeitet an einer Habilitation zum Thema »Riechende Texte. Eine Mediologie der Olfaktion in der deutschen und französischen Literatur (1750-1914)«. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschen und französischen Literatur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, der Sinnes- und Wissensgeschichte sowie Materialitäts- sowie Medialitätstheorien. Wichtige Publikationen sind unter anderem: *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften* (2012, mit H.-G. von Arburg), *Wissen um Stimmung. Diskurs und Poetik in Robert Musils »Die Verwirrungen des Zöglings Törleß« und »Vereinigungen«* (2015) und *Technik – Ereignis – Material. Neue Perspektiven auf Ontologie, Aisthesis und Ethik der stofflichen Welt* (2019, mit D. Magnus).

Jayrôme C. Robinet ist Schriftsteller, Übersetzer und Spoken Word Künstler. Er promoviert zum Thema Performance Poetry und deren emanzipatorischen Möglichkeiten für queere Kontexte an der Universität der Künste Berlin.

Prof. Dr. Oliver Ruf ist Forschungsprofessor für Ästhetik der Kommunikation im Rahmen des Rhine Ruhr Center for Science Communication Research des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen, der TU Dortmund und der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn an der Hochschule Bonn-

Rhein-Sieg. Dort ist er u.a. zudem Co-Direktor des Instituts für Medienentwicklung und Medienanalyse, akademischer Koordinator der International Media Studies in Kooperation mit der Deutschen Welle und der Abteilung Medienwissenschaft der Universität Bonn und wissenschaftlicher Leiter des Labors Medienästhetik. Jüngere Buchpublikationen: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung* (Mitverf., 2022), *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart* (Mithg., 2022), *Die digitale Universität* (2021), *Eric McLuhan and the Media Ecology in the XXI Century* (Mithhg., 2021), *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis* (Mithg., 2020), *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren* (Mithg., 2019).

Florian Scherübl studierte Germanistik, Philosophie und Deutsche Literatur an der Universität Regensburg und der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion an der HU mit einer Arbeit zu »Weltauflösungen – Instabile Erzählwelten in der deutschen und französischen Literatur 1945-1965«. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich von Literatur und Philosophie, Erzähltheorie und Lyrik. Gegenwärtig lehrt er an der TU Dresden.

Jodok Trösch ist wissenschaftlicher Assistent am für Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Professur Simon) an der Universität Basel. Er schloss sein Masterstudium an der Universität Basel im Jahr 2016 mit einer Arbeit über den Einsatz der Semiotik in der Narration im *Tristan* von Gottfried von Straßburg mit Auszeichnung ab. Während des Studiums arbeitete er als studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Ältere deutsche Literatur, anschließend als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft: Von 2017 bis 2021 war er Mitglied des vom Schweizerischen Nationalfond geförderten Forschungsprojekts »Theorie der Prosa« und forschte zum kreativen Potenzial irregulärer Formen des Übersetzens. Seine Dissertation mit dem Titel »Wildes Übersetzen. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Verfahrens bei Johann Fischart und Arno Schmidt« wurde von Prof. Dr. Ralf Simon (Basel) und Prof. Dr. Nicola Kaminski (Bochum) betreut und Ende 2021 vorgelegt. Die Forschungsinteressen von Jodok Trösch liegen in den Bereichen Semiotik, (historische) Sprach- und Übersetzungstheorie, mehrsprachige Literatur, Literaturtheorie und Poetik.

Wiebke Vorrath ist seit Januar 2021 als Postdoc im ERC-Projekt »Poetry in the Digital Age« am Institut für Germanistik der Universität Hamburg tätig. Im Teilprojekt 3 »Poetry and Contemporary Visual Culture« forscht sie zu visuellen, schriftlichen und kinetischen Aspekten digitaler Lyrik sowie zu Funktionen und Effekten von Quellcodes und Algorithmen. Sie wurde 2019 mit ihrer Dissertation *Hörlyrik der Gegenwart. Auditive Poesie in digitalen Medien* promoviert.